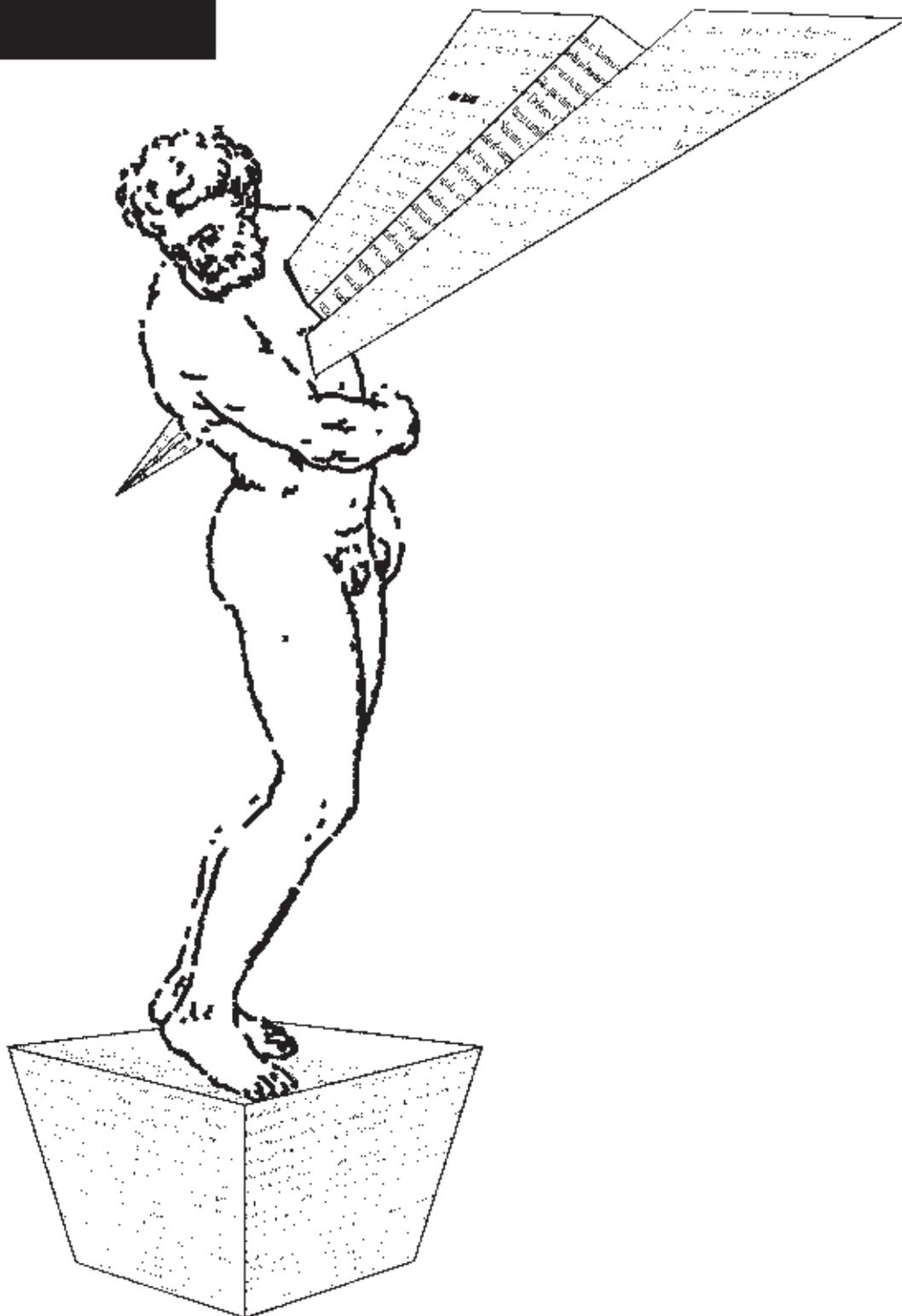




3 €. Siglo XXI. Verano 2003. Número 15



# LA CRÍTICA

Eduardo Haro Tecglen. Virtudes Serrano. Enrique Llovet. Fermín Cabal. Berta Muñoz Cáliz.

(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  
Fermín 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  
Fermín 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

DESEÑO, 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]

Dar que hablar  
Jesús Campos García

## 4. La crítica en el diario

Eduardo Haro Tecglen

## 8. La crítica teatral desde la Universidad

Virtudes Serrano

## 13. La batalladora crítica de la Transición

Enrique LLovet

## 15. Perlas cultivadas. Las desventuras de la crítica literaria a través de los tiempos

Fermin Cabal

## 19. Notas sobre la crítica teatral durante el franquismo. Las difusas fronteras entre crítica y censura

Berta Muñoz Cáliz

## 26. Casa de citas o camino de perfección

## 27. Entre autores

Sobre el papel de los críticos

Manuel Pérez, José Monleón, Javier Villán, Ignacio García Garzón y Enrique Centeno

## 30. Cuaderno de bitácora

Sobre *Bajarse al moro*

José Luis Alonso de Santos

## 32. Libro recomendado

*El guión* de Robert McKee

Por Ignacio del Moral y Santiago Martín Bermúdez

## 35. Reseñas

*Rosas iluminadas, Los árboles bajo la lluvia y*

*Un ramo de sal y humo* de Andrés Ruíz. Por Ignacio del Moral

*Monólogos y Diálogos* de Alfredo Castellón. Por Aníbal Lozano

*Reminiscencias y acusaciones*. Por Santiago Martín Bermúdez

*Teatro y memoria en la España del siglo XX* de José Romera Castillo.

Por Francisco Javier Díez de Revenga

## 43. El teatro también se lee

El teatro como centauro

Juan Antonio González Iglesias

## 44. Don José (1903-1996)

Santiago Martín Bermúdez



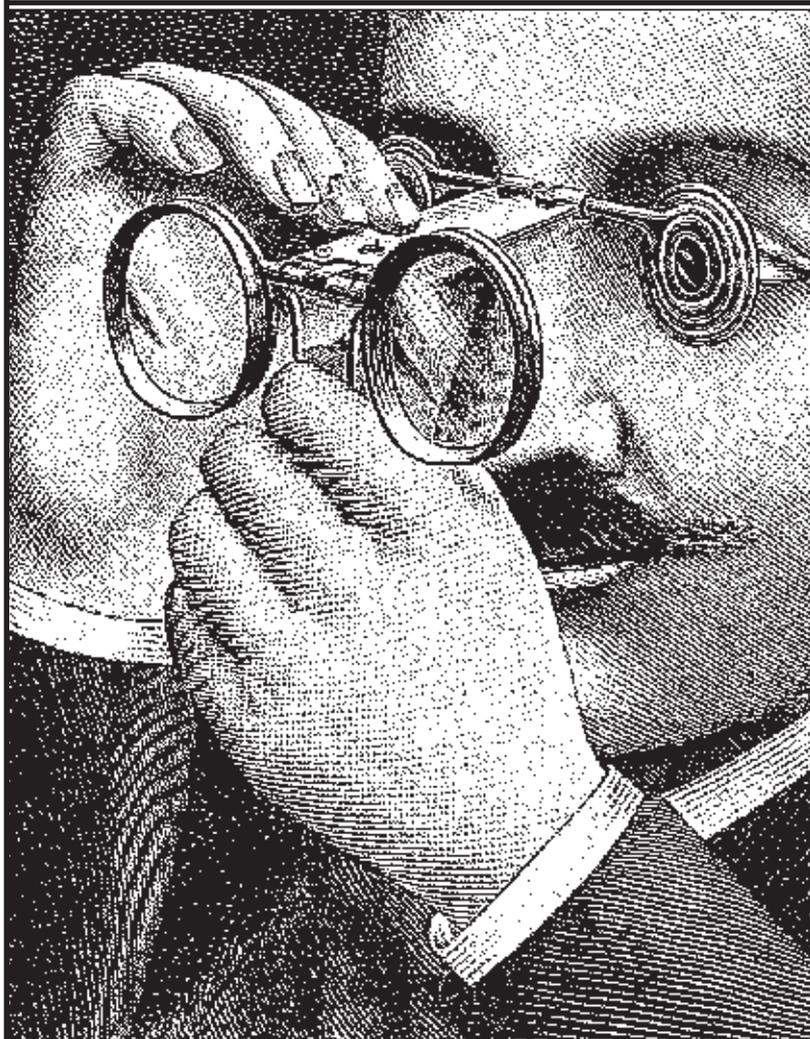
**(ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:





# LA CRÍTICA EN el diario



[ Eduardo Haro Tecglen ]

Los periódicos diarios son un instrumento crítico dirigido al público general: dentro del cual, en los periódicos de tirada alta, hay también especialistas o conocedores de cada tema, por lo cual hay que escribir también para ellos: pero solo como un añadido, o un giro de lenguaje o referencia. Lo fueron siempre; hubo una época en que predominaba en ellos la información, y la investigación o apertura de averiguaciones propias sobre un hecho enigmático. Los hechos enigmáticos son, hoy, inasequibles: quién mató a Lincoln o Kennedy, quién hundió las Torres Gemelas y para qué; que sucedió en la Comunidad de Madrid o dónde fue a parar la democracia perdida. No importa: se persiguen, y son válidas ya las hipótesis de trabajo, o la acumulación de rumores o de casualidades, que antes desdeñaban los libros de estilo.

La aparición de medios donde la comunicación con el público es mucho más rápida que en los diarios, incluso inmediata como la radio y la televisión (ésta con un entusiasmo exagerado de la índole de «vale más una imagen que cien palabras», naturalmente falsa porque no hay comparaciones posibles, y las falsedades de una y de otra manera de informar son equivalentes) hicieron que el periódico se inclinase más hacia la crítica y hacia una mayor aportación de la literatura a sus escritos. La inclinación del público hacia los periódicos es hoy menor que hace setenta u ochenta años: encuentra más facilidad de recepción y una cierta repulsa al análisis en lo hablado y lo visto que suele contener lo escrito. Madrid, la ciudad desde la que escribo estos últimos años, ha perdido muchos ejemplares de periódicos mientras ha multiplicado por cuatro su población: los diarios hacen tiradas mayores, pero son nacionales y antes eran ciudadanas. La mitad de los españoles no lee ni ha leído nunca un diario: un sesenta por ciento no ha leído jamás un libro. No hablo de la asistencia al teatro porque es aún peor. No hay cifras de comparación con el pasado: nuestros abuelos —y casi soy mi propio abuelo— no tenían afición a las estadísticas, que les parecían cosa de matemáticas, y las matemáticas han sido el peor enemigo del niño español, pobre criatura, que tiene tantos. A simple ojo de buen cubero, la lectura y la asistencia al teatro ha ido disminuyendo en la aglomeración de Madrid a medida que aumentaba la población. No está claro que sea solo por la concurrencia de otros medios por los que transmitir la literatura dramática (que era audiovisual sin saberlo desde que se inventó, y parece que se inventó con un círculo alrededor de un cuentista) sea suficiente. En países donde la televisión y el cine tienen gran prestigio y son mejores que aquí (relativamente), la lectura y la representación también tienen más adictos que aquí. La nuestra es más bien producto de una incultura que cayó sobre este pueblo desde que llegó a su auge en lo que se llama modestamente Edad de Plata, en la primera mitad del siglo XX, desde el entorno de 1898 y el de la república, y yo creo que fue superior a la del Siglo de Oro, precisamente como culminación de una idea del daño que unas clases dominantes tenían de que la cultura general les perjudicaba en su estado

fuerte; censuras, quemas de libros y a veces de autor, persecuciones de todas clases, encontraron medios modernos y técnicos totales a partir de 1936, y aquella ola cultural cayó para siempre. Habrá otra, algún día, pero con muy poca continuidad con la que se cercenó; como hay otras vidas pero no son nunca las que se asesinaron. Los periódicos dejaron de ser un elemento crítico de la vida, garantizado por su diversidad —desde los ácratas hasta los fascistas y sus heterónimos; cualquier otro elemento crítico cayó también y entre ellos, el teatro. Reunió bastante público, pero participó en lo que se llamó «evasión» de la realidad.

Si se acepta que el periódico es un sistema crítico de la vida, en él la crítica de teatro es un género, o un subgénero. No es posible confundir, como se ha hecho con mucha frecuencia, al crítico de teatro con una persona del teatro mismo: es un periodista, mejor o peor escritor, que informa a los lectores de su diario de cómo es una nueva obra de teatro. Otros compañeros suyos relatan y critican lo que sucede en la corrida de toros —y algunos tienen esa doble función; no suele bastar con un trabajo para subsistir—, en el partido de fútbol o en el pleno de las Cortes; muchos critican los discursos políticos y otros leen para contar como son los libros que se publican. No hay límites en el periódico para la crítica: desde el hachazo del asesino y los naipes que arroja al pie de sus víctimas hasta las matanzas de guerra de los estados. Hay límites, claro, desde su propio género y desde los que tiene la sociedad española, o la del país en que se trabaje: contención, códigos, respetos. Tiene sin duda

---

No es posible confundir, como se ha hecho con mucha frecuencia, al crítico de teatro con una persona del teatro mismo: es un periodista, mejor o peor escritor, que informa a los lectores de su diario.

---



---

Una crítica debe estar bien escrita. Pero es imposible hacer una de calidad literaria de un teatro sin calidad literaria.

---

tantas impurezas como personas ejercen la crítica: modales, odios, resentimientos o, al contrario, amores y fantasías. No hay que dudar de que el teatro, y la literatura en general son también géneros críticos, o espejos deformantes de la realidad, que es una forma de crítica: desde el sainete a la alta comedia, desde el drama filosófico hasta la farsa. Ningún género es menor y ninguno es ajeno a la vida que transcurre y a la de sus espectadores, aunque sea disfrazándose de «país imaginario» o de relectura de los grecorromanos. Incluso cuando lo antiguo se reconstruye, el director, los intérpretes y el espectador lo añaden a sus vivencias críticas.

Dentro de estas manías que puede tener el crítico, las mías son bastantes generales, y a su vez son criticadas. Entiendo que el teatro es una forma de literatura —me enseñaron que había tres clases: épica, lírica y dramática—y que su condición de espectáculo es secundaria. He tratado en vano de que en el periódico en el que trabajo el teatro no vaya en la subsección de «Espectáculos», sino directamente en la de «Cultura». El teatro es una literatura escrita para ser dicha; el actor es el artista que la dice y lo demás es secundario aunque añade o resta, mejor o peor: y no se puede obviar en la crítica la música, la luz, los vestidos o los inventos de escenas mudas, hechos con la ingenuidad de «no tocar el texto» en cuando se añaden a él. No dejo de admirar la belleza de muchas escenografías, la música que a veces se escucha, o la astucia de un director de escena para dar relieve al trabajo del actor y del director.

A partir de ahí hay bastantes reproches, como es natural, puesto que todos tenemos aquí muy desarrollado el arte de reprochar. Se ha negado el valor de la «crítica del gusto», cuando en realidad es la única posible. Es la más sencilla que emite el espectador de cualquier espectáculo o de cualquier persona o suceso: «Me gusta». Con arreglo a mis principios, una obra de teatro me gusta según incida en una calidad literaria y de interpretación, según el contenido se aproxime a la vida y haga de ella una crítica que sea próxima a la que yo hago: ya habrá otros críticos que elogien las que a mi me parecen mal y en cambio entren en su manera política o artística de concebir la vida. También esto se ha reprochado. Se dice que cada crítico opina de una manera distinta: afortunadamente. Se

escribe en el periódico que tiene mas aproximación a las propias ideas —cuando se puede, y yo puedo: el que está obligado a aceptar lo que sea tiene toda mi admiración y mi respeto por hacer lo que pueda: corren malos tiempos— y, por lo tanto, para lectores/espectadores que tienen un cierto sentido general del presente y hasta del pasado. Es verdad muy relativa otro lamento: una mala crítica puede dañar una producción y a sus trabajadores. Y el punto contrario: una buena crítica puede llenar un teatro. Si se ve desde el punto de vista industrial puede ser lamentable, porque mata el negocio. Desde un punto de vista periodístico, es un hecho, también relativamente, indiferente: como lo es el de quitar votos a un político mas negociante que sincero, mas sobornado que agente del bien general. Es cierto que desde que el teatro pasa por muy malos momentos se tiende sensiblemente a no aumentar las tribulaciones por las que pasa: sobre todo, cuando se ve y se critica otra vida pública llena de desfachatez, maldad y crimen. Los que hacen una obra de teatro no son malhechores aunque la hagan mal.

En este aspecto la dureza y la prolongación de su trabajo, tan duro y de tanto albur, es otra de las alegaciones contra la crítica. «Hemos pasado años de proyectos, meses de un trabajo durísimo, noches y noches de ensayos; llega el crítico y de un solo vistazo lo destruye». Es difícil responder que cuando más trabajo y más tiempo se ponga en algo equivocado, peor será. Pero, dicho en abstracto, es una realidad. Y es más claro decir que el teatro está hecho para una sola representación de una sola persona. Pasa en esas dos horas escasas, y se acaba. El espectador ordinario no tiene más que esas dos horas para estar a gusto o no, para influirse bien o mal: para juzgar. El crítico de diario es un espectador profesional y no debe disponer de más tiempo del que va a tener su lector si va a ver la obra de la que se le informa. Puede que las críticas fuesen no ya duras, sino criminales, si el crítico estuviese obligado a verlas dos o quince veces para obtener un juicio sensato. Nadie resistiría a tanta crueldad injusta. Hay obras que se sabe lo que son desde los primeros minutos —aparte de algunas «suban» o «bajen» después—y se podría hacer la misma crítica abandonando el teatro: otras, en cambio, se vuelven a

ver gustosamente aún después de haber publicado la crítica.

Una crítica un poco más singular se me ha hecho recientemente por un «hombre de teatro» —que es una expresión que refleja muy claramente a muchas personas— de calidad, que es crítico por los libros que publica de ensayo o de historia, que enseña teatro y que lo realiza en la ciudad donde reside. Esa crítica consistía en que yo, personalmente, era algo culpable del malestar del teatro por ser demasiado generoso. Es una crítica aceptable, porque si yo fuera generoso estaría contento de que me lo dijeran, y si no lo fuera me gustaría parecerlo. La base del reproche es que la crítica en general ha caído desde los tiempos grandes del teatro, y que por lo tanto no hay estímulo para hacerlo bien. Después de haber oído y leído, y presenciado públicamente, maldiciones y peticiones de exilio contra mí por ser muy duro, no deja de ser curioso leerlas ahora por ser muy blando. Y es que siempre se es demasiado blando para tratar a los otros, demasiado duro para tratar a los propios, y sobre todo a uno mismo.

Es probablemente cierto que la crítica ha caído al mismo tiempo que la calidad del teatro. Los críticos formaban parte de las generaciones literarias de su momento, y eran Canedo, Pérez de Ayala o Enrique de Mesa; y, después, escritores de la cultura y la categoría de Luis Calvo o de Alfredo Marqueríe, de Torrente Ballester o de Antonio Valencia. Un



crítico es un periodista, dentro de que el periodismo es un género de la literatura y de que a veces ejercen otros; una crítica debe estar bien escrita. Pero es imposible hacer una de calidad literaria de un teatro sin calidad literaria. No hay nada sobre lo que opinar, nada que rebatir, nada que argumentar. Muchas veces salgo de un estreno pensando: «Y ¿qué digo yo de esto?». No si «bien» o «mal», que es lo que generalmente se me pide, y lo que la gente me pregunta directamente, o la recomendación de si deben ir a verlo o no, sino que argumento sobre lo que no argumenta. El vacío es grande en nuestra literatura teatral, como en toda la demás. Sobre todo si el anciano crítico se ha educado cuando brillaba la generación del 27, y la del 98 estaba aún en vigor, y también la intermedia. Tesoros robados.

Estas pequeñas observaciones son una preocupación constante. Me arreglo con unas cuantas bases: no hay que negar que la consideración de un autor o de un actor siempre es personal y nunca neutral, y por lo tanto se debe por honradez hablar en primera persona, sin fingir el antiguo «nos» mayestático o hacer ver que se mira y oye desde el Olimpo. La primera obligación del crítico de diario es atender al lector de su diario, y procurar crearlo, procurar que conozca el vicio o la virtud del crítico. Yo sé, por algunos de cine a los que puede admirar como sabihondos —eso se da en el cine y en la música más que en el teatro, que es más de impacto directo— y como escritores, que esa película que alaban no la veré nunca, y viceversa. Supongo que eso les pasa a mis posibles lectores. Sé de muchos que no van jamás al teatro pero leen las críticas: para estar al día. Es una compensación por los que van o no van sin leer jamás una crítica.

¿Remordimientos? Claro que los hay. Se van adquiriendo a medida que se ve la obra y se piensa lo que se va a tener que decir de esa chica que está tan mal pero empieza su carrera o de ese director que la termina, y que no ha entendido nada y ha superpuesto su personalidad a la de la obra. Disgustos: enormes. Amistades perdidas. Algunas profundas, antiguas. Pocas ganadas. Confirmaciones de amistad: al más grande del teatro le dijeron una vez: «Parece mentira, siendo tan amigo tuyo, y que mal nos ha puesto». Y él contestó. «Imagínate lo que hubiera dicho de no ser tan amigo mío». ■

---

Siempre se es demasiado blando para tratar a los otros, demasiado duro para tratar a los propios, y sobre todo a uno mismo.

---

# LA CRÍTICA TEATRAL

# desde la Universidad

[ Virtudes Serrano ]



Cuando Jesús Campos, como Presidente de la **Asociación de Autores de Teatro**, me pidió que escribiera este artículo para **Las Puertas del Drama**, pensé que no iba a ser tarea fácil, dada la situación de desclasado en la que se encuentra el teatro, texto literario construido de acuerdo con las pautas de un género y propuesta virtual de un espectáculo que reside en el propio texto y que, tamizado por la mirada de diversos lectores (adaptadores, directores de escena), puede pasar al escenario. Por ello parece oportuno precisar que lo que aquí rotulamos «crítica teatral» estará referido principalmente a la recepción y consideración que desde ámbitos universitarios se hace del texto dramático, y a la atención que se presta al texto teatral no clásico por parte de quienes tienen la tarea de analizar y enseñar en esos terrenos lo concerniente al estado y evolución de los géneros literarios, por lo que quizás sería más preciso hablar de «Literatura dramática y crítica universitaria».

---

En cualquier caso, se trata de analizar el fenómeno de la acogida de los textos teatrales dentro de la Universidad en nuestro país. Es preciso indicar que, cuando nos referimos a esta situación, lo hacemos basándonos en la suerte de la literatura dramática más próxima y no en la de aquella que se encuentra incorporada al canon de calidad donde residen las dramaturgias clásicas y sus autores; a ellas se les sigue prestando la atención que merecen y han sido y siguen siendo objeto de análisis y estudio.

Parece evidente, si examinamos los programas concernientes a Literatura de distintas universidades, que, en efecto, al teatro reciente obtiene una atención escasa con relación a otros géneros y lo mismo se observa en el apartado de reseñas críticas de las principales revistas universitarias, donde la poesía lírica y la narrativa, junto con el ensayo, ganan por puntos a la poesía dramática, aquélla que ocupara tantas páginas en los tratados clásicos y que tan fuertes controversias literarias levantara en los llamados Siglos de Oro, en el de las Luces, y hasta entre los románticos y realistas.

El cambio de rumbo se produce, ya en el siglo XX, a partir de que tomaran las riendas del conjunto de lo teatral los «autores», en un sentido casi siglodorista del término, sustituyendo a los «poetas». Actores y directores de escena vinieron a limpiar al teatro de sus vicios y latiguillos desde finales del XIX y, sobre todo, a principios del pasado siglo; poetas y artistas plásticos superpusieron a lo dramático lo lírico y lo plástico; el concepto de «crueldad» (acción) se empleó para relegar a la palabra, y al texto literario-dramático se dio en llamar pretexto, como elemento al servicio del espectáculo, no como fundamento previo del texto escenificado.

Si el sistema dramático que emana de la *Poética* de Aristóteles procede de la observación de los textos preexistentes; si Lope, poeta, elaboró un tratado que explicaba sus comedias en el *Arte nuevo*; si los teóricos del clasicismo sentaron las bases constructivas del teatro fundamentadas en los dos géneros mayores: tragedia y comedia, en los que hacían residir la grandeza de las ideas y las pautas para la educación de los ciudadanos; si los tratadistas del Romanticismo trasladaron a sus retóricas sobre el teatro las ansias de libertad y los

afanes y anhelos de los poetas, siendo éstos, en ocasiones, también teóricos, la situación cambia radicalmente cuando quien marca la pauta en el teatro es alguien de la práctica de la puesta en escena. A partir del interés por el actor o por los elementos de la representación, quienes se ocupan de poner en pie el espectáculo olvidan su ascendiente literario para interesarse sobre todo por la práctica escénica.

Los años setenta del siglo XX fueron en nuestro país especialmente perjudiciales para el concepto de literatura dramática y la valoración, a efectos críticos, del texto editado. Los propios autores dieron en repudiar a los hijos de su fantasía y su arte, hasta el punto de que todo el mundo lo creyó y el texto teatral desapareció del horizonte crítico-literario en el que desde sus orígenes occidentales había estado inscrito. La crítica más especializada aceptó lo que los mismos creadores declaraban: que el texto era un pretexto para el espectáculo y que un texto dramático no se configura hasta no alcanzar la representación; que la palabra, parte sustancial de tantos espectáculos desde Esquilo, era prescindible y que sólo en lo escénico cobraba plena validez lo dramático. Llegada a este momento, no puedo dejar de recordar las atinadas palabras de Antonio Buero Vallejo (*Acerca del texto dramático*, 1974): «En rigor, ¿qué es un verdadero texto dramático? Mucho más que un simple pretexto literario llamado a contribuir en escasa proporción a la realidad total del espectáculo. Mucho más, y otra cosa, que una mera acumulación de diálogos [...]. Explícita o potencialmente, con acotaciones o sin ellas, pero con la coherencia de su estructura y sus situaciones, un buen texto expresa la totalidad del espectáculo. La «literatura dramática» es dramática por esa condición y lleva dentro —para quien sepa leerla— no sólo las principales líneas de la dirección y la interpretación, sino su prevista apertura hacia los mayores atrevimientos en cuanto a uso del espacio escénico. En una palabra: es ya teatro». Recomendar al posible lector de estas líneas el artículo que Ricardo Senabre publicó en el número de primavera de 2002 de esta misma revista («El teatro también se lee») donde hace una lúcida defensa de la lectura del texto teatral, lectura que de extenderse favorecería la

---

Si examinamos los programas concernientes a Literatura de distintas universidades, el teatro reciente obtiene una atención escasa con relación a otros géneros.

---

---

A partir del interés por el actor o por los elementos de la representación, quienes se ocupan de poner en pie el espectáculo olvidan su ascendiente literario para interesarse sobre todo por la práctica escénica.

---

recensión crítica de dichos textos, que, cuando se editan, incluso en colecciones de gran alcance y difusión general, raras veces llegan a ser reseñados en revistas no especializadas del género.

Que el teatro posee un carácter mestizo entre literatura y espectáculo es algo que no se pone en duda y supone una de sus grandezas en relación con otras manifestaciones literarias que para ser representadas, y lo son, han de ser primero dramatizadas. Pero ello no es excusa para que quede olvidado en los medios literarios si pensamos, ya en el siglo XX y en España, en un mago de la palabra como Valle; en un maestro de la poesía dramática como García Lorca; en la simbólica realidad que nutre las páginas de los dramas de Antonio Buero Vallejo; en la recuperación de las imágenes del pasado que, a través de las fórmulas expresivas de sus personajes, han llevado a cabo José María Rodríguez Méndez o Domingo Miras; en el poético desgarramiento de los personajes de Martín Recuerda; en la elaboración literaria de las hablas populares de Lauro Olmo y su continuación en los jóvenes autores de los ochenta (José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, Paloma Pedrero, Ignacio del Moral, Concha Romero, Antonio Onetti). En literatura dramática convierte Arrabal sus obsesiones; literatura barroca escribe en sus textos Luis Riaza; Ernesto Caballero reutiliza el drama calderoniano y el contemporáneo en un constante juego de intertextualidades literarias, a las que siempre ha sido asiduo así mismo José Sanchis Sinisterra. Literarios son los juegos con el absurdo de Carmen Resino, los experimentos de género de Jesús Campos, y la mezcla de horror y belleza que emana de tantos dramas de Ignacio Amestoy o de García May. Qué es sino literatura lo que encontramos en las obras de Jerónimo López Mozo y de Alberto Miralles, qué fue sino la función poética lo que los llevó en los setenta a construir dentro de los límites marcados entonces por la neovanguardia del 68 para evolucionar hacia estilos más en consonancia con las estéticas de este tiempo. ¿Quién podría poner en duda la categoría literaria de un Alfonso Sastre, manipulador y creador de lenguajes? O de tantos otros, mucho más jóvenes, que, desde los primeros noventa, vuelven a reivindicar el papel principal de la palabra

dramática, como Juan Mayorga, Raúl Hernández, Diana de Paco o Laila Ripoll.

Pero, aunque con lo que llevamos expuesto parece cierta la mínima atención que en general recibe la literatura dramática a pesar de sus méritos, no sería justo dejar de reconocer que en los últimos tiempos se va advirtiendo un proceso de recuperación en la valoración del drama dentro del ámbito de la crítica y la docencia universitarias que es digno de subrayar. Un ejemplo excepcional y memorable de tal atención, no solamente en lo que correspondía a lo literario sino también a su representación, fueron las críticas que durante tantas temporadas hizo semanalmente el profesor y académico Fernando Lázaro Carreter en *Blanco y Negro* y, posteriormente, las de Jaime Siles, catedrático universitario de latín, igualmente interesado por el texto y su representación. Aunque el canal de transmisión no fuese académico, los artículos de estos profesores contenían todo el rigor de quienes los llevaban a cabo.

Algunas universidades españolas se han caracterizado desde la segunda mitad del siglo XX por su atención a la teoría teatral, al texto y a sus autores, sin olvidar la práctica escénica; es el caso paradigmático de la Universidad de Murcia que cuenta con dos colecciones específicamente teatrales: «Cuadernos de teatro» y «Antología teatral española». En la primera, principalmente dedicada a estudios, han tenido también cabida textos inéditos acompañados de sustanciosos estudios preliminares; entre ellos se encuentran *El terror inmóvil*, de Antonio Buero Vallejo, cedida por el autor al profesor Mariano de Paco para ser publicada en esa colección precisamente por su carácter académico, ya que él pensaba que por índole experimental de la pieza no debía ser entregada a otro tipo de difusión; *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre, algo antes de su estreno y después de diecisiete años inédita; *Federico*, una historia distinta, de Lorenzo Piriz Carbonell, con introducción de Francisco Javier Díez de Revenga, Catedrático de Literatura de la Universidad de Murcia, o *La Monja Alférez*, de Domingo Miras, presentada por quien suscribe estas líneas.

La «Antología teatral española», iniciada en 1986 con *La venta del ahorcado*, de

---

Domingo Miras, cuenta con más de cuarenta títulos encaminados a dar a conocer la nueva dramaturgia española. Sus directores, César Oliva y Mariano de Paco, son, como Francisco Torres Monreal, profesores de la Universidad de Murcia ocupados en el teatro español contemporáneo, acerca del que han publicado estudios y preparado ediciones.

En universidades de Barcelona se encuentran Ricard Salvat, nombre esencial en la historia de nuestra escena y director de la revista *Assaig de Teatre*; Manuel Aznar Soler, propulsor de los estudios sobre el exilio español (en colaboración a veces con Juan Aguilera Sastre); y María José Ragué-Arias, profesora, autora y crítica teatral. En la Universidad de Alcalá han cuidado igualmente esta parcela los profesores Ángel Berenguer, Cristina Santolaria y Manuel Pérez; de allí surge la revista *Teatro* y la publicación de diversos textos de autores contemporáneos. Algunos nombres se hacen imprescindibles a la hora de estudiar con rigor el texto dramático de nuestros días: Luis Iglesias, quien con Mariano de Paco ha sido el responsable de la cuidada edición de la *Obra Completa* de Antonio Buero Vallejo, al que dedicó una importante monografía publicada en la Universidad de Santiago de Compostela; Gregorio Torres Nebrera, catedrático de la Universidad de Extremadura, quien ha prestado atenta dedicación a distintos autores del teatro español al siglo XX; o Jesús Rubio Jiménez, de la Universidad de Zaragoza, gran conocedor de éste, muy especialmente en su primer tercio. Destacables son los capítulos dedicados al teatro por los profesores Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez en su completa *Historia de la Literatura*; desde la Universidad de Oviedo, el profesor Antonio Fernández Insuela ha difundido la obra de Lauro Olmo y se ha ocupado con acierto del grupo de autores realistas de los años cincuenta.

La Universidad de Valencia cuenta con programas de teatro y especialistas (algunos de ellos también autores, es el caso de José Luis Sirera; o directores, como Antoni Tordera) que ofrecen a alumnos y lectores precisa y documentada información. Son de destacar las varias líneas de difusión del texto teatral que surgen desde ella, dirigidas por el profesor Juan V. Martínez Lu-

ciano, en las que se presentan textos españoles y traducciones de textos contemporáneos extranjeros, lo que favorece el estudio comparativo de dramaturgias que están conviviendo en el tiempo. En la Universidad de Alicante, los profesores Díez Mediavilla y Ríos Carratalá centran su interés en el teatro y, orientada por éste, la Biblioteca Virtual Cervantes dedica particular atención al género, tanto desde el punto de vista teórico (la Biblioteca de Autores Contemporáneos, iniciada con una interesante y completa síntesis de la vida y obra de Buero Vallejo) como con la difusión de numerosas obras y entrevistas.

En el campo del análisis del texto teatral destaca el Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, dirigido por el profesor José Romera Castillo, por la organización de cursos, publicación de trabajos y coordinación de estudios sobre teatro español actual. Fruto de tal labor son las Actas de las participaciones en los Seminarios y la publicación de una colección de textos de autores de nuestro tiempo que realiza el profesor Romera. El Curso de Literatura Española que anualmente se organiza en la Universidad de Málaga ha dado lugar en ocasiones a apreciables volúmenes en el campo que nos ocupa, como los consagrados a Valle-Inclán, García Lorca, Jardiel Poncela, Buero Vallejo o *La vanguardia del drama experimental*. Por otra parte, desde las áreas de Literatura y Teoría de la Literatura de las universidades se ha consolidado en España el estudio de textos dramáticos, sobre todo a partir de los trabajos de semiología teatral realizados por Jorge Urrutia y Carmen Bobes.

Diversas universidades incluyen en sus programas de doctorado créditos cuyo tema es el teatro español contemporáneo y son frecuentes las tesis que versan sobre autores de la dramaturgia actual. Todo esto contribuye a que vuelva a darse un mayor acercamiento al texto dramático como fenómeno literario en una primera instancia, aunque vayan también apareciendo estudios que conjuguen los dos niveles de percepción que el teatro posee y que residen, por una parte, en su lectura como obra terminada, en texto que ofrece una historia transcurrida en un tiempo y desarrollada en uno o varios espacios por unos

---

En los últimos tiempos se va advirtiendo un proceso de recuperación en la valoración del drama dentro del ámbito de la crítica y la docencia universitarias.

---

---

Vuelve a darse un mayor acercamiento al texto dramático como fenómeno literario en una primera instancia, aunque vayan también apareciendo estudios que conjuguen los dos niveles de percepción que el teatro posee.

---

seres (personajes) que soportan un conflicto e intentan resolverlo, para cuya expresión se lleva a cabo una indagación y selección en las diversas manifestaciones de la lengua con la intención artística propia de la función poética. Y, por otra, en la contemplación de un espectáculo basado, fundamentado, inspirado, o que reproduce dicho texto.

En el Consejo Superior de Investigaciones Científicas aparecen nombres necesarios en el estudio del teatro en España: Luciano García Lorenzo conjuga su dedicación a los autores clásicos con el análisis de las manifestaciones que se han venido dando en el teatro actual. Su incansable actividad dentro y fuera de nuestro país ha contribuido a difundir el conocimiento de la dramaturgia española del siglo XX. Meritoria labor en este sentido viene desarrollando también el equipo liderado por Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, en particular dando a conocer las carteleras teatrales, con lo que cubren la difícil parcela de la recepción.

No quisiera dar fin a estas líneas, en las que he pretendido dejar constancia de las ausencias pero también de las dedicaciones, sin mencionar el apoyo que por las universidades extranjeras se viene dando desde la segunda mitad del XX al teatro español de ese siglo. En primer lugar es preciso valorar la importancia que adquirió y mantiene la figura de Francisco Ruiz Ramón, que desde Puerto Rico, Chicago, Purdue y Nashville arrojó luz sobre la consideración del texto teatral más reciente en el segundo volumen de su *Historia del Teatro Español*; otro pilar desde allende lo fue y lo sigue siendo la revista *Estreno*, donde el hispanismo norteamericano viene ocupándose del teatro contemporáneo español desde que, en 1975, Patricia W.

O'Connor iniciara un camino guiado más tarde por Martha T. Halsey y en la actualidad por Sandra N. Harper. Profesoras y profesores de centros superiores de Estados Unidos han dedicado su trabajo a analizar el texto y a difundir el nombre y la personalidad de los autores y autoras de la dramaturgia española. También *Gestos*, revista dirigida por el profesor Juan Villegas en la Universidad de California, Irvine, cumple la función académica y difusora de la que hablábamos. Desde la Universidad de Bolonia, Magda Ruggeri proyecta su incansable palabra comentando y analizando autores, textos y espectáculos de nuestro teatro contemporáneo; en el hispanismo británico e irlandés son bien conocidos a este respecto Víctor Dixon, David Johnston o la profesora polaca Urszula Aszyk; como lo son en el alemán Klaus Pörtl y José Rodríguez Richart.

Tras este breve e incompleto repaso, podemos concluir que, si bien el lugar que ocupa el teatro dentro de la crítica universitaria no es todavía el deseable, está en vías de recuperarse una posición si no de privilegio, al menos de equilibrio. Lo deseable es que nunca se vuelva a la situación de que, en la práctica, el teatro español deje de estudiarse al llegar al Siglo de Oro. El conocimiento universitario en las aulas del texto teatral-literario de épocas recientes, como el de la novela y la poesía, dará sin duda como consecuencia, ya la está dando, una mayor difusión del teatro, como género literario en la calle. El convencimiento de que el teatro también se lee hará que se analice y se critique y que, por fin, ocupe el apartado que falta en las secciones de libros de tantas publicaciones dedicadas a ilustrar e informar sobre la literatura en todas sus vertientes. ■

Visita nuestra web

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

# La batalladora crítica de la Transición

[ Enrique Llovet ]



Foto: Manuel Martínez Muñoz. CDT.

Escena de *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala. Dirección: Mario Camus. Teatro Reina Victoria, 1975.

La tan traída y llevada Transición política española hizo en nuestra crítica teatral dos impactos muy sonoros y visibles que alteraron seriamente su formalidad y en cierto sentido, rozan también el fondo de su trabajo: el cambio de horario de las representaciones que afectó a la composición del público estrenista y por tanto a la vieja alta tensión de las primeras noches de un texto y el destape femenino que favoreció un firme y utópico anhelo de libertad sexual. Lo que pasaba en la calle se reflejó en el teatro y lo que pasaba en los escenarios favoreció en la calle las crecientes ansias libertarias. Era lógico.

---

La crítica de la Transición ayudó a la audiencia española a aceptar con facilidad una actualización del lenguaje

---

Todo hecho teatral formula, de alguna manera, un dibujo, un retrato, por parcial que sea, de la sociedad en que se produce. Entre Lope de Vega o Calderón, el absolutismo político y la vida económica del siglo diecisiete español, debió existir cierta correlación indiscutible. Como debió existir igualmente, aunque en ámbito más limitado, entre los primeros escritores liberales y los primeros burgueses en nuestra modestísima Ilustración.

Así que llegó la Transición y toda la crítica estuvo de acuerdo en la necesidad de que nuestra vida teatral testimoniase la vida real española y celebrase en su evolución y cambio complicado su área de proyección mediante el ensanchamiento de sus problemas y la mejoría de sus formas expresivas. Con ello parecieron buscarle nuevos destinatarios, precisamente en aquellas partes del cuerpo social más necesitadas de iluminaciones y esclarecimientos, sin perder la vieja población adicta, es decir la burguesía, a la que esa nueva vida teatral también debía hacer reaccionar enérgicamente. El colectivo crítico debió temer, que salir de ahí era, con seguridad dirigirse solo a las exquisitas minorías y bajo una capa de maximalismo paternal caer en el viciado círculo de los lenguajes crípticos cuyas claves ignora la mayoría aunque su posesión produzca muy legítimo placer a la minoría crítica lógicamente mejor informada.

En cualquier caso lo más triste, lo más valorado, lo más visible de esa Transición fue la terrible y patética sorpresa de encontrarnos, a la muerte de Franco, con un vicio cultural muy valorado. No sé porque habíamos soñado con una rica y efervescente cosecha de inmediata floración. No fue así. Desapareció la censura y la crítica no percibió la llegada de un teatro redondo y superior.

Nuestro público era el mismo, maltrecho, indiferente y descastado por los vicios culturales anteriores. Ese público perdió rápidamente la minoría cómplice y muy politizada que acostumbrado alentar las protestas crípticas pero que de pronto puede manifestarse en cualquier lugar y mucho más directamente. No fue eso solo.

Nuestra población teatral, casi toda integrada en la burguesía media, se encontró desorientada en su gusto, pasiva en su consumo, aburrida e incierta. La falta de interés y el miedo económico de los empresarios tradicionales, no pudieron enfrentarse con el nacimiento de una vigorosa y espectacular vida política, promotora por sí sola de un gran cupo de emociones y superior de tensión y de teatralidad superiores a las ofrecidas por los escenarios.

Y, sin embargo, la crítica perseveró. Autores, grupos y críticos sabían que sus fracasos habían llevado a una cierta corrección del inmovilismo tradicional. La crítica de la Transición ayudó a la audiencia española a aceptar con facilidad una actualización del lenguaje, específicamente en cuanto se refería al ensanchamiento del vocabulario; un retoque de los caracteres, que ya pudieron desplegar, casi con plenitud, toda una nueva dialéctica de los instintos; un ensanchamiento grande de los análisis de las afectividades; una mayor importancia teatral de los conflictos promovidos por la conciencia de la soledad humana, la problemática de la comunicación y el sentimiento de angustia; una denuncia de la injusticia social; un supuesto funeral de inestabilidad. Esa misma crítica admitió también la dramatización indiferente a la conceptualización clásica de los espacios y, sobre todo, de los tiempos; la supuesta irracionalidad de los comportamientos, las visiones automáticas, oníricas o sencillamente intuitivas, los comportamientos de explicación puramente existencial y, en general, todas las abstracciones que incluían elementos surreales. Este código, repescado por el surrealismo y retocado por los beneficios de la gran escritura teatral que fue de Synge a Beckett fue el niño mimado de la crítica de la Transición. Una crítica que trabajó preguntándose si debía primero ayudar a hacer una buena sociedad que le permitiese hacer gran teatro o debía ayudar al buen teatro para así crear, desde su oficio, una sociedad mejor. Y así sigue. ■

Foto: Manuel Martínez Muñoz. CDT.

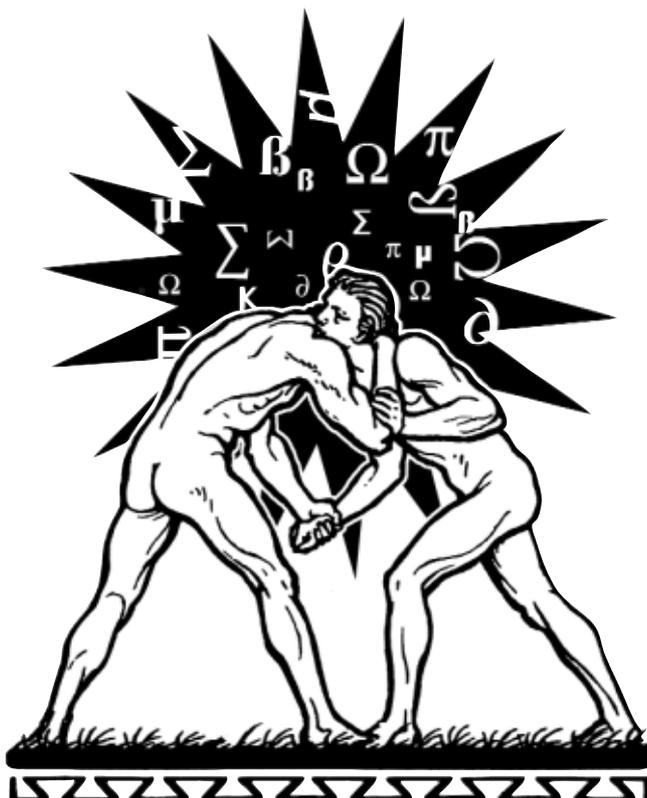


*La carroza de plomo candente,*  
de Francisco Nieva.  
Dirección: José Luis Alonso.  
Teatro Figaro, 1976.

# Perlas cultivadas.

## LAS DESVENTURAS DE LA CRÍTICA LITERARIA a través de los tiempos

[ Fermín Cabal ]



«No hay tal joya en el hombre como el buen juicio», decía Juan de Valdés y a fe mía que estoy de acuerdo. Piedra preciosa, que escasea en este mundo malparido, tendría que haber más, mucho más de este juicio esquivo que de nosotros se burla. Pues estoy seguro que la mayoría de las veces, el sujeto trata de ser discreto, agudo, incluso amable o por lo menos educado. Y sin embargo, ahí está la historia de la literatura para demostrar como ese juicio, el crítico, desbarra, desparrama y se esparra poniéndose en evidencia, como esas damas egregias que tropiezan en las escaleras de las grandes recepciones, mostrando su ropa interior a los cinco continentes a través de los informativos de la tele.

Pero no quiero ser crítico con los críticos. Además, me parece injusto que sus acusadores más severos les caigan encima con argumentos que no vienen al caso. Me refiero a quienes les tachan de parásitos (dizque viven a costa de la sangre de quienes hacen el arte, etc), de interesados (esto me hace gracia, pues debe haber pocos esfuerzos tan mal retribuidos), de amiguistas (Epicuro decía que no en otra cosa se ocupa el virtuoso, más que en conservar la

amistad), etc. Y el peor, el que de verdad me parece monstruoso es ese argumento manido que proclama que en todo crítico hay un escritor frustrado.

Cierto es que no faltan esos casos, y que algunos son sonados. El decano de esta especie es nada menos que el gran Platón. Después de presentarse a varios concursos en Atenas, y salir escaldado, se ve que el pobre desarrolló una aversión a los poetas que le condujo finalmente a excluir-

---

La profecía es el género favorito de la crítica, que suele manejarlo profusamente, y allí alcanza las cotas más altas del ridículo, para satisfacción de sus víctimas.

---

les de su república ideal. En realidad, tenía que haber expulsado al público, y muy concretamente, al público que le había rechazado, pero debió pensar que muerto el perro se acabó la rabia, y cortó por lo sano.

La verdad es que Platón tampoco dice que haya que acabar con los poetas, es más, lo que propone es una especie de subvención, a modo de beca de viaje, para el caso de que un desaprensivo apareciera con la pretensión de recitar sus poemas y despistar a los ciudadanos apartándoles de sus obligaciones: «le rendiríamos homenaje como a un ser sagrado, maravilloso y encantador, pero le diríamos también que ni había ni podía haber hombres como él en nuestro Estado, por lo que le enviaríamos a otro, luego de haber ungido su cabeza con perfumes y de haberle ceñido las sienes con cintas sagradas.»

Como se ve, no es para tanto. Cosas mucho peores le harían algunos literatos a muchos de sus colegas. Pero está visto que los críticos tienen mala prensa y a todo lo que dicen y hacen se le saca punta.

Yo creo que a los críticos lo único que se les puede exigir es que hagan bien su oficio. Y esto no es nada fácil, pues los infelices viven de la opinión, y la opinión es veleidosa por naturaleza. Somos seres mudables, día a día nos modificamos sin darnos cuenta. Cambian nuestros gustos, cambian los de las personas que nos rodean, y cuando nos queremos dar cuenta somos otros, y lo que ayer decíamos, hoy nos da vergüenza. Por eso la crítica, a menudo hace el ridículo, y los escritores que la hemos sufrido encontramos mucho placer en burlarnos de sus despropósitos cuando los pillamos en sazón.

Ni los más grandes escritores se han salvado de los zarpazos de la crítica. Sydney se burlaba de los dramaturgos de la corte isabelina, que mezclaban «torpemente» los géneros: «Ocurre que (...) en las partes cómicas de nuestra tragedia no tenemos sino chanzas groseras, indignas de un oído educado, o extremosas necedades, buenas solamente para levantar una risotada, y no más». Y el principal blanco de sus críticas era un actorzuelo descarado que escribía disparatadas historias para los comediantes profesionales, un tal Shakespeare. Claro, que no era el único en opinar de ese

modo. Samuel Pepys escribe en su diario en 1662: «Allí vi *Romeo y Julieta*. Era la primera vez que se representaba. La obra es, en sí misma, lo peor que he visto en mi vida, y además la peor actuación que he visto de esos actores». Curiosamente, esa impresión no le impide reincidir, y días después acude a ver *El sueño de una noche de verano*: «La obra más insípida y ridícula que he visto en mi vida».

Los autores reaccionan a estas investivas enfadándose, insultando, escribiendo manifiestos, llegando incluso a las manos, pero también adoptando la actitud del cícnico desdeñoso que se encuentra por encima de todo. Quizá fuera Lope de Vega, que sufrió a menudo los ataques de los eruditos de su época, el primero en adoptar esa pose. En *El arte nuevo de hacer comedias* parece aceptar las observaciones de sus oponentes, reconociendo la imperfección de sus comedias, para darle la vuelta socarronamente: «pues si lo paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto».

Pero, ¿podemos decir que las opiniones de Lope en materia literaria eran más atinadas que las de sus adversarios? ¿Fue él en sus juicios más generoso, más profundo, más certero? Para muestra véase lo que pensaba de *El Quijote*: «De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos en ciernes para el año que viene pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a Don Quijote». O esta otra perla, esta vez con metro y rima, en la que se lanza a la mayor osadía (bien frecuente, por otra parte) que puede alcanzar un crítico: la profecía. Y ahí es nada: «Y ese tu Don Quijote baladí / De culo en culo por el mundo va / Vendiendo especias y azafrán romí / Y al fin en muladares parará».

La profecía es el género favorito de la crítica, que suele manejarlo profusamente, y allí alcanza las cotas más altas del ridículo, para satisfacción de sus víctimas. Algunos casos se han hecho célebres por su ofuscación. Nada menos que Emilio Zola nos comunica con toda su autoridad (que la tiene, lo cual me produce algún escalofrío), a propósito de *Las flores del mal*: «Dentro de cien años los libros de historia de la literatura francesa, solo mencionarán esta obra como una curiosidad». Tampoco se salva Balzac, que para Eugene Poitou. «muestra poca imaginación en la ficción, al

---

crear los personajes y la trama y al describir la pasión. El lugar de H. de Balzac en la literatura francesa nunca será importante ni encumbrado». En Inglaterra las cosas no son más amables. Véase lo que opina el crítico del *Manchester Guardian* (1902) sobre *Juventud* y *El corazón de las tinieblas* de Conrad: «Sería inútil pretender que pudieran alcanzar amplia difusión». En esta misma línea tampoco está mal la de James Lorimer, en el momento de la aparición de una novelilla de la hermana de Charlotte Bronte, una tal Emily: «He aquí, mil veces aumentados, todos los defectos de *Jane Eyre* y, pensándolo bien, sólo nos queda el consuelo de que nunca alcanzará amplia difusión». Las mujeres escritoras no suelen tener buena crítica y a veces son vapuleadas sin compasión. Un tal T.B. Aldrich escribe a propósito de Emily Dickinson en la *Atlantic Monthly*, en 1892: «Una reclusa semicultivada, soñadora y excéntrica, en un pueblo perdido de Nueva Inglaterra —o en cualquier otro sitio— no puede impunemente desafiar las leyes de la gravedad y de la gramática... Como única vecindad tendrá el olvido».

Podríamos seguir un buen rato con estos despropósitos hilarantes, pero el espacio me impide extenderme mucho más. Recomendando al que quiera refocilarse en el asunto la lectura del libro *El ojo crítico*, de Constantino Bertolo, de donde he sacado la mayoría de estas referencias. Pero no resisto a repetir algunas geniales, como esta de la *Children's Review* que reseña una obrita titulada *Alicia en el País de la Maravillas*: «Nos imaginamos que cualquier niño de verdad quedará más desconcertado que encantado con esta tensa y agotadora historia». El crítico del *The London Critic* afirma, después de leer *Hojas de Hierba*: «Whitman conoce tanto el arte como un cerdo las matemáticas». Otro anónimo profeta escribe en la *Saturday Review* londinense, en 1858: «No creemos que su reputación sea duradera... Dentro de cincuenta años (...) nuestros hijos se extrañarán de los motivos por los que sus antepasados colocaron a Dickens a la cabeza de los novelistas de su época.» *El Correo de Odessa* juzga así *Ana Karenina*: «Basura sentimental... Muestrenme una sola página que contenga una idea». Y más recientemente, el *New York Herald Tribune* asegura: «Lo que nunca ha estado

vivo difícilmente puede seguir viviendo. Simplemente un libro de temporada». Está hablando de *El gran Gatsby*.

Por supuesto, prejuicios de todo tipo asoman detrás de estas aseveraciones categóricas. Prejuicios y un alto concepto de la propia inteligencia, desgraciadamente muchas veces poco justificado. Y como en materia de prejuicios los religiosos siempre se han llevado la palma, también aquí se encuentran perlas valiosísimas. Por ejemplo, esta crítica que aparece en *Cuadernos Hispanoamericanos* a propósito de *La colmena*: «Al primer tercio se tienen ya ciertas seguridades acerca del método de Camilo José Cela, y de las tintas que maneja para su versión del hombre. El método es el más antiguo, el que recoge acciones externas y palabras; las tintas son pocas y violentas, algo así como un verde montado sobre blanco y negro. Y digo verde por la especial simbología de ese color, no en su versión poética —esperanza— sino vulgar —sexo—. El motor común a estos ciento sesenta personajes es fundamentalmente el sexo, y —pido perdón al lector por la irremediable utilización de la voz directa— un coito, realizado o frustrado, el clímax de sus vidas». Firma la columna Gonzalo Torrente Ballester, que hace temblar en su sillón al mismísimo Menéndez y Pelayo, que juzga así *La lozana andaluza*: «Libro inmundo y feo, de valor nulo, sin ninguna influencia en las letras españolas e italianas». Como se ve, el sexo suscita temores, irritaciones, desprecios, y no sólo en nuestra bendita España. *Le Figaro* felicita así, en 1857, al autor con motivo de la aparición de *Madame Bovary*: «Monsieur Flaubert no es un escritor». O esta de Sir John Hawkins sobre el *Tom Jones* de Fielding: «Un libro cuya intención aparente es socavar los cimientos de una moral que los padres y todos los educadores están obligados a inculcar en la mente de los jóvenes». Samuel Jonson es más parco: «Apenas conozco una obra más corrupta».

También la política ha distorsionado la visión de muchos críticos, más preocupados por defender banderías y abanderados, que por juzgar objetivamente las obras. La crítica reaccionaria ha sido siempre abundante en despropósitos, pero en la izquierda no han faltado tampoco los inquisidores. Quizá el más célebre en esos pagos haya sido Georg Lukács, que escribe cosas

---

La política ha distorsionado la visión de muchos críticos, más preocupados por defender banderías y abanderados, que por juzgar objetivamente las obras.

---

---

Los escritores no  
mejorarían las  
prestaciones de los  
críticos profesionales.

---

como esta: «El caos es la consecuencia ideológica de la angustia... (Esta) es propiamente el producto de una evolución social: el efecto de la estructura social forjada por el imperialismo sobre un determinado estrato de la intelectualidad burguesa. El rechazo explícito o tácito del socialismo como perspectiva significa el cerrar las puertas o el dejar caer una cortina ante todo porvenir». Y como ejemplo de una obra que traduce esta problemática propone a *Esperando a Godot*.

Es curioso que Beckett haya sido siempre blanco de las iras de la crítica más conservadora, tanto de izquierda como de derecha. En España fue muy celebrada la intervención de Alfredo Marquerie, el crítico más influyente en ese momento, que con ese afán profético mencionado vaticinó que la obra sería flor de un día. Todos nos hemos reído mucho comentando este patinazo, pero me parece que vale la pena recordar la argumentación sobre la que se basaba ese juicio, desvelada en su obra, *El teatro que yo he visto*: «Los principales responsables del lanzamiento del llamado teatro de vanguardia en nuestra contemporaneidad fueron un rumano llamado Ionesco y un inglés, Beckett, que desde París, gran centro universal de engañosos, irradiaron al mundo de los papanatas y de los *snoobs* sus primeras piezas, una titulada *La lección* y otra *Esperando a Godot*, a las que siguieron muchas más, ideadas, aviesa y avispadamente con el mismo truco e idéntica receta, hasta conseguir gran número de adeptos e imitadores... La fórmula Ionesco y la fórmula Beckett son muy sencillas. Consisten en situar en escena unos personajes medio locos y medio tontos, que se expresan en un lenguaje ininteligible, y que en los diálogos lanzan respuestas sin concordancia gramatical ni lógica en las preguntas».

Que Dios me perdone, pero yo echo de menos este tipo de arrebatos. Yo creo que Marquerie entendía perfectamente lo que estaba pasando, los canales imposibles de cegar a través de los que el lodazal nos inundaba, y la actitud mimética y bobalicona de muchos de los partidarios de lo que denostaba. Todo ello le molestaba y se atrevía a decirlo a gritos. Y al decirlo, ejercía a

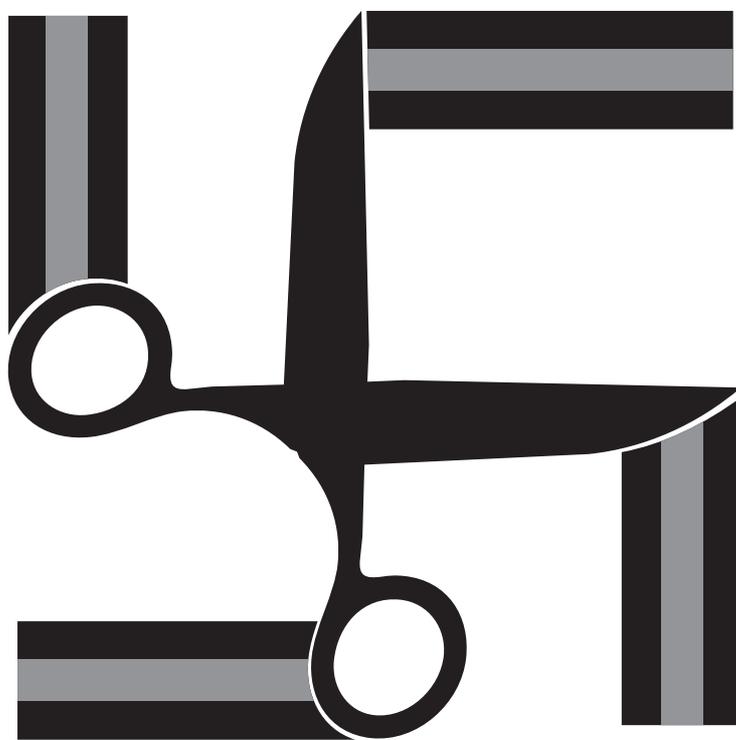
su pesar la mejor función de un crítico: la aceleración del discurso renovador: Marquerie bramaba y los jóvenes tomaban nota: hay que leer a ese Beckett.

Yo creo que los críticos tienen derecho a escribir sus cosas y la gente tiene el derecho de leerles o no leerles, y de refutarles, aún sin haberles leído. Porque si de verdad son influyentes, influirán a casi todos a través de terceros. Así funciona siempre la opinión consolidada: está fuera de toda duda, hasta que se demuestra lo contrario.

Y puestos ya a meter la pata terminaré diciendo que tampoco creo que los escritores (los de verdad, los no frustrados, je, je, je...) fueran a hacerlo mejor. Más bien lo contrario. Si entre los críticos hay envidias y rencores, tampoco faltan entre los escritores. Los juicios de estos son tan apuestos como los de aquellos. ¿Unas muestras? Ya he citado a Lope, pero hay más, mucho más. Voltaire consideraba *Hamlet* como «la pieza de un salvaje borracho». Byron consideraba que Shakespeare «no tenía imaginación en absoluto». Shaw pensaba que *Otelo* «era un melodrama»... Claro que donde las dan las toman y de Shaw ha escrito Bertrand Russell que «en conjunto es más un calavera que un genio». Baroja pensaba de Unamuno que «era un aldeano recién salido del terruño». Ortega y Gasset aseguraba que Paul Valéry era «una mente pobre». Juan Valera creía que Quevedo tenía un gusto «malditísimamente deplorable». Y Menéndez Pelayo aseguraba que Galdós no solo era «herético y torcido» sino también «feo y antiestético». Núñez de Arce se burlaba de las *Rimas* de Bécquer: «suspirillos germánicos», y Clarín despreciaba a Alarcón y Pereda: «espíritus vulgares». Claro que él, que además ejercía la crítica con la vara en la mano, no salía mejor parado. Max Aub aseguraba que «se ensañaba con los segundones, pasando como ascuas sobre los defectos de los poderosos». En fin, que los escritores no mejorarían las prestaciones de los críticos profesionales. Y además, si hubiera que recurrir a ellos para obtener ese esquivo juicio que a veces, para algunos, parece necesario, todos saldríamos perdiendo amistades y el mundo sería aún más oscuro. ¿No lo es ya bastante?■

# NOTAS SOBRE LA CRÍTICA TEATRAL **durante el franquismo** LAS DIFUSAS FRONTERAS ENTRE CRÍTICA Y CENSURA

[ Berta Muñoz Cáliz ]

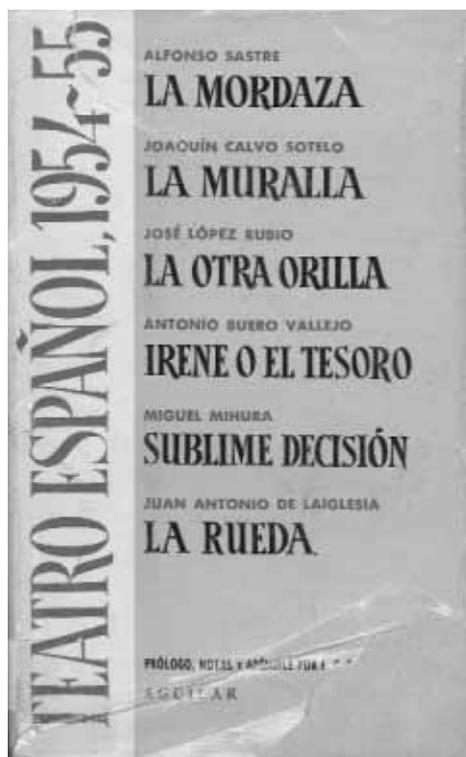


Aclaremos desde el principio, antes de confundir o decepcionar al lector, que no es el propósito de este artículo trazar un panorama de la crítica teatral durante tan dilatado período, pues este es tema que bien merecería, cuanto menos, una amplia monografía, sino esbozar unas rápidas pinceladas en torno a un aspecto muy concreto de la misma: la relación entre crítica y censura, centrándonos en la crítica desempeñada por quienes compaginaban esta actividad con su trabajo como miembros de la Junta de Censura Teatral.

---

Las fronteras entre ambas funciones se difuminan aún más si tenemos en cuenta que, en sus informes, los censores emitían juicios sobre la calidad formal de las obras, realizando así una particular crítica teatral.

---



Cubierta de *La mordaza*, de Alfonso Sastre y otras obras estrenadas en la temporada 54/55.

A nadie se le escapa la poderosa influencia que la censura ejerció sobre el arte escénico durante el período en cuestión. El hecho de que algunos de quienes la ejercían trabajaran a su vez como críticos teatrales dotó a estos críticos-censores de un poder sin precedentes para imponer su punto de vista sobre las obras que enjuiciaban, y evidencia a su vez la estrecha vinculación que el sistema franquista establecía entre ambas profesiones. Entre los críticos que formaron parte en algún momento de la Junta de Censura Teatral se encuentran Juan Emilio Aragonés, Arcadio Baquero, Manuel Díez Crespo, Emilio Morales de Acevedo y el también dramaturgo Adolfo Prego, los cuales publican en medios tan diversos como *Arriba*, *El Alcázar*, *Pueblo*, *Informaciones*, *Ya*, *ABC*, *La Estafeta Literaria*, *Nueva Estafeta Literaria*, *Misión* o *Marca*. Algunos de los críticos más influyentes del período, como Gonzalo Torrente Ballester o Alfredo Marquerie, no formaron parte de la Junta de Censura, aunque sí lo hicieron del Consejo Superior del Teatro, entidad que ocasionalmente asumía la censura de ciertas obras<sup>1</sup>, y de la que también formaban parte otros críticos

como Jorge de la Cueva, Nicolás González Ruiz, Eusebio García Luengo, Melchor Fernández Almagro o, de nuevo, Emilio Morales de Acevedo. Tampoco habría que dejar de mencionar a Gabriel García Espina, Director General de Cinematografía y Teatro —y, por tanto, uno de los máximos responsables de la censura teatral— entre 1946 y 1951, y crítico teatral de *El Alcázar*: Las fronteras entre ambas funciones se difuminan aún más si tenemos en cuenta que, en sus informes, los censores emitían juicios sobre la calidad formal de las obras, realizando así una particular crítica teatral que, si en muchas ocasiones no trascendía, en el caso de quienes la ejercían profesionalmente podía suponer un primer esbozo de la que después se publicaba. Crítica y censura forman, pues, durante este período, un entramado cuyas funciones resultan a veces difíciles de aislar: si la censura se encargaba de filtrar los textos que subían al escenario y de asegurar una determinada recepción de estos —ya sea mediante la supresión de fragmentos inconvenientes o mediante la imposición de condiciones para la puesta en escena—, un importante sector de la crítica se encargaba de completar esta última función.

Esta imperiosa necesidad por parte del poder dictatorial de controlar las ideas expresadas desde el escenario tiene, sin duda, sus orígenes, en una elevada valoración de la capacidad del teatro para modificar la conciencia de la sociedad y, en consecuencia, de alterar el orden establecido. Una valoración que no era precisamente nueva y de la que se podrían entresacar numerosos ejemplos a lo largo de la historia del teatro<sup>2</sup>; como botón de muestra, valgan estas palabras, escritas a mediados del siglo XIX, por Don Juan del Peral, autor del opúsculo *Sobre la censura teatral y manual de censores*: «El teatro es uno de los medios de publicidad que tienen las ideas, siendo su influencia tanto mayor, cuanto que se lanzan a un público en masa, el cual las recibe colectivamente. El bien o el mal que se desprende de un libro, cuya lectura se hace en el retiro de un gabinete, produce sus resultados con lentitud, del mismo modo que una corta dosis de veneno o de medicina mata o cura lentamente; mas el efecto del teatro es, por el contrario, rápido e instantáneo»<sup>3</sup>.

---

Aun con tan remotos precedentes, la idea del teatro como elemento adoctrinador cobra nueva fuerza con el advenimiento de los totalitarismos en la Europa de entreguerras. En la España de Franco, la importancia concedida a la escena como arma propagandística queda patente en las declaraciones del entonces Jefe del Servicio Nacional de Propaganda, Dionisio Ridruejo: «En estos momentos trascendentales en que se debate el porvenir de la Patria, el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas —él que es maestro de la vida, como la Historia— para recoger las explosiones de patriotismo que han llevado a una gesta de reconquista al glorioso pueblo español»<sup>4</sup>. Este afán adoctrinador sería el motor de uno de los primeros y principales proyectos teatrales surgidos en el seno del régimen, el Teatro Nacional de la Falange (auspiciado por el propio Ridruejo y dirigido por Luis Escobar), tal como muestran las palabras del crítico teatral de *Arriba*, Cristóbal de Castro: «Imbuidos por esta labor depuradora y educadora, Luis Escobar y sus camaradas se sirven del teatro clásico como el labrador de su arado, como el guerrero de su escudo. Es una empresa al par defensiva y ofensiva, que tiene el doble fin de adecentar las costumbres y elevar la moral del pueblo por medio de su instrumento más popular: el teatro» (22-V-1939). La vinculación con las palabras antes citadas de Ridruejo resulta evidente. El crítico y el entonces máximo responsable de la censura coincidían así en su idea del teatro como arma al servicio de una ideología.

Así, no es de extrañar que, ante la creación de la Sección de Censura en julio de 1939 para atender, entre otros, los textos teatrales, el también crítico teatral de *Arriba* Antonio de Obregón saludara esta medida como «un paso importante en la depuración del teatro y del cine nacionales, necesitados de la mayor vigilancia y

atención por parte del Estado» (22-VIII-1939). Así mismo, Obregón aprovechaba para reclamar medidas que contribuyeran a «depurar» el teatro no sólo en cuanto a sus contenidos, sino también en su lenguaje y estructuras, algo que ya venía reclamando, meses atrás, en artículos como el titulado, significativamente, «Hacia una censura estética» (19-V-1939).

Unos años después, una vez que el régimen se ha ido despojando de sus rasgos más claramente totalitarios, encontramos a unos críticos menos exaltados y beligerantes, capaces de escribir crónicas elogiosas de obras como *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, o *La mordaza*, de Alfonso Sastre. Al repasar las críticas de estos estrenos, lo primero que llama la atención es la generosidad con que la crítica acogió ambas obras; aunque este es un tema cuyo estudio excedería con mucho los límites de este artículo, no queremos dejar de citar las esperanzadas palabras del que años más tarde sería censor, Juan Emilio Aragonés, ante el estreno de *La mordaza*: «Y todo parece indicar que no tardará en producirse la deseada renovación, para bien de todos, porque son varios ya los autores que parecen decididos a abrir derroteros nuevos para la creación dramática: ayer Buero, hoy Sastre, [...]; Delgado Benavente y acaso algún otro, son el mejor y más esperanzador testimonio». (*Informaciones*, 25-IX-1954). Conviene recordar que, desde sus inicios, junto a los paladines del teatro burgués conservador, otros críticos y teóricos del régimen estaban reclamando una renovación de la escena española, anclada en viejos géneros existentes ya antes de la «revolución nacional-sindicalista»; un deseo de renovación que, por paradójico y aventurado que pueda parecer, se nos antoja no falta de relación con el apoyo —un apoyo, claro está, no exento de restricciones ni de contradicciones— a los autores verdaderamente nuevos del momento, como los cita-

---

La idea del teatro como elemento adoctrinador cobra nueva fuerza con el advenimiento de los totalitarismos en la Europa de entreguerras.

---

---

<sup>1</sup> Durante los años cincuenta, varias obras fueron remitidas a este Consejo desde la Sección de Teatro, debido a las dificultades que su dictamen planteó a los censores; entre ellas, *El pan de todos* (1955), *La sangre de Dios* (1955) y *Muerte en el barrio* (1955), de Alfonso Sastre; también pasó por él *Irene o el tesoro* (1954), de Buero Vallejo, en este caso para informar sobre su programación dentro de la temporada del Teatro Nacional María Guerrero.

<sup>2</sup> En la actualidad, los estudios sobre la recepción han recuperado en cierto modo esta idea, al afirmar que el espectáculo teatral tiende a modificar el universo intelectual y afectivo del espectador e incluso, en algunos casos, a impulsarlo directamente a la acción. (Marco de Marinis, *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1997, pág. 77).

<sup>3</sup> Madrid, Imprenta de A. Espinosa y compañía, 1847. Reproducida en *La historia de los actores*, Unión de Actores y Museo Nacional del Teatro, D.L. 1988 (Edición facsímil). Un amplio repertorio de invectivas contra la peligrosidad del arte escénico es el que ofrece el volumen de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904 (Edición facsímil con estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997).

<sup>4</sup> Declaraciones publicadas en *El Diario Palentino*. Citado por J. Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, Madrid, Akal, 1986, pág. 252.

---

dos Buero Vallejo y Sastre. Pero pasemos a las obras en cuestión y veamos cómo no se trataba en realidad de defender la obra de estos autores tal como la entendemos hoy, sino una determinada y no poco tendenciosa lectura de dichas obras, aunque a veces hubiera que forzar ciertos aspectos para mantener esa interpretación.

La obra bueriana que, a juicio unánime de los estudiosos, iniciaría una nueva etapa en el teatro español de la posguerra, fue leída por tres censores en octubre de 1949, los cuales la autorizaron, con algunos cortes, para mayores de 18 años. Uno de ellos fue el también crítico teatral Emilio Morales de Acevedo, quien se refería al texto elogiosamente como «prodigio de observación y verdad» y calificaba su valor literario de «muy estimable»<sup>6</sup>. Al referirse a su argumento, hacía la siguiente valoración: «Se reduce a un bello y sutil sainete para minorías selectas en el que se reflejan unas vidas de gentes humildes que habitan la casa y suben y bajan la eterna escalera; se aman, se odian, se critican, nacen y mueren y la historia se repite en los hijos, que pese a todas sus ilusiones, seguirán subiendo y bajando la escalera hasta que quiera Dios». A pesar de tan favorable informe, Morales de Acevedo proponía cortes en diez de sus páginas, aunque la mayoría de ellas fueron desechadas por el resto de la Junta. Ni este censor ni ninguno de los restantes encontraron crítica social alguna en la obra; por el contrario, todos ellos coincidieron en una lectura desesperanzada y fatalista: «La obra es expositiva sin mantener tesis alguna. Describe las sordideces, sueños, fracasos y nuevos sueños de una humanidad sórdida que se repite a sí misma con rutina de bestia de noria», escribía el religioso fray Mauricio de Begoña; mientras que Gumersindo Montes Agudo coincidía en señalar que carecía de «fuerza polémica» en lo que al plano político se refiere, y en cuanto al plano moral, escribía: «Sin tacha».

La visión que los críticos darían de la obra cuando se estrenó no difería en gran medida. En general, estos alabaron en gran medida sus calidades formales. Desde las páginas de *Arriba*, Manuel Díez Crespo no escatimaba elogios: «Reconozcamos a Buero Vallejo un gran dominio para el movimiento escénico y finas dotes de observación

costumbrista, con lo que consigue un realismo crudo, enérgico, severo y, algo mejor aún, que es, en un autor de poca experiencia teatral, una madurez para el desarrollo que está lejos de la ampulosa característica de los noveles. En este sentido, *Historia de una escalera* es un árbol frondoso, pero cuyas ramas están perfectamente podadas para que no rebasen los límites de un marco sencillo y claro» (15-X-1949). El que apenas unos días antes había sido su censor, Morales de Acevedo, insistía en su carácter minoritario, como antes hizo en su informe: «Obra para minorías selectas, donde la garrulería no tiene entrada y la franqueza de expresiones le dan mayor valor, como se lo dan las nimiedades cotidianas de aquellos seres. El final pone una nota exquisita de poesía y fatalismo a aquel microcosmos» (*Marca*, 15-X-1949). Pero fueron los críticos de Barcelona quienes más realzaron el supuesto fatalismo de la obra. Así, Ángel Zúñiga escribía en *La Vanguardia*: «El señor Buero Vallejo ha enfocado este magnífico drama desde su perspectiva más pesimista» (27-VI-1950), e igualmente Julio Coll criticaba lo que entendía como excesivo pesimismo («Todos fracasan allí, y en ningún momento hay un claro de luz que ilumine el decorado con un poco de optimismo». *Destino*, 5-VIII-1950). Evidentemente, se optó por una lectura que no era la única que el texto admitía, como años más tarde se encargarían de demostrar los principales estudiosos del teatro de Buero Vallejo (Ricardo Doménech, Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, entre ellos), quienes han resaltado el carácter esperanzado que subyace en toda la obra del autor, íntimamente ligado a su profundo compromiso social y moral. Por supuesto, ni censores ni críticos encontraron que la guerra civil tuviera presencia alguna en el drama, una guerra cuyos efectos «casi se respiran en el Acto III», en opinión de Ricardo Doménech. Los propios censores se habían encargado previamente de eliminar las frases que podían permitir esta otra lectura más comprometida, como aquella en la que Urbano acusa de cobardes y traidores a quienes actuaron egoístamente como Fernando: «¡Sí, hasta para vosotros, los cobardes que nos habéis fallado!» (Acto III, pág.



Foto: Gyenes. CDT.

Escena de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Teatro Español, 1949.

28 del libreto censurado). Es lógico pensar que la dirección del montaje realizada por Cayetano Luca de Tena tendría una relación muy directa con esta interpretación de la obra —y aquí entraría en juego el concepto de *visión del mundo*, tal como lo define Ángel Berenguer<sup>5</sup>, pues, más allá de las importantes diferencias internas, esta sería común en muchos aspectos a quienes compartían el sistema de valores del franquismo—, pero entrar en este punto sería desviarnos de nuestro objeto de estudio.

Más claro aún resulta el caso de *La mordaza*. Escrita, como es sabido, como

respuesta ante las sucesivas prohibiciones de la censura franquista, ni censores ni críticos advirtieron esta circunstancia cuando leyeron y presenciaron su representación; ello debido precisamente a que en esta ocasión, tras las prohibiciones de *Escudra hacia la muerte*, *El pan de todos* y *Prólogo patético*, el dramaturgo había actuado con una precaución que actuó contra el entendimiento de la obra. A su paso por la Junta de Censura, fue leída únicamente por dos vocales, que la autorizaron sin cortes para mayores de 16 años. Uno de ellos fue el también periodista Bartolomé Mostaza, quien, tras calificarla co-

<sup>5</sup> Véase, en el número 0 de esta revista (Otoño 1999), su artículo «El teatro y su historia. (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)», págs. 4-17. Esta metodología aparece aplicada al estudio del teatro español contemporáneo en el libro de este autor y Manuel Pérez: *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

<sup>6</sup> La información sobre la censura de las obras citadas procede de mi Memoria de Licenciatura (*Dos actitudes ante la censura: Buero Vallejo y Alfonso Sastre*, Universidad de Alcalá, 1996), donde se recogen los informes de todas las obras de estos autores presentadas ante la censura de teatro.

---

Queda de manifiesto la función que se atribuía cierta crítica como orientadora de la recepción del público, silenciando o potenciando ciertos aspectos de acuerdo con unos intereses y preferencias siempre acordes con el sistema y siempre subordinados al mismo.

---

mo «Obra de ambiente, muy bien dialogada», escribía: «Moralmente, sin reparos. Su crudeza es de situaciones, no de idioma, y resulta obligada». El otro vocal que la leyó, Gumersindo Montes Agudo, coincidía en señalar que era una obra «Sin ningún reparo ético, moral o político».

Tampoco los críticos, bien porque no lo percibieran, bien porque lo eludieran de forma intencionada, hacen alusión alguna en sus columnas a la censura como tema sobre el que podía tratar la obra, a pesar de que el propio autor, en su autocrítica, invitaba a los espectadores a buscar otra lectura distinta a la meramente anecdótica, al afirmar que, aunque la trama se inspiraba en sucesos reales, «La 'realidad' del drama hay que buscarla por otros caminos». Así, Alfredo Marquerié, tras elogiar generosamente al espectáculo («la producción escénica de Sastre tiene una entereza y una valentía dramática innegables») y a su autor («tenemos que saludar en este autor a un dramaturgo auténtico que ha revalidado en *La mordaza* el crédito que ganó con su primer estreno»), afirmaba: «No hay en la obra tesis ni moraleja». (*ABC*, 18-IX-1954). En la misma línea se sitúa la crítica de Adolfo Prego en *Informaciones*, como también en el mismo periódico reflexionaba sobre la novedad y la calidad del drama en cuestión J. E. Aragonés, cuyas palabras citamos más arriba. Igualmente, Gonzalo Torrente Ballester, desde las páginas de *Arriba*, situaba al autor entre los dramaturgos más interesantes del momento, calificándolo como «una importante realidad literaria»; sin embargo, aludía a una mala interpretación de la obra por parte del público al referirse a «una escena soberbia en el sexto cuadro, en la que virtualmente termina el drama, y una frase que el protagonista dice y está muy dentro de su manera de ser, pero que alguien del público aplaudió equivocadamente al tomarla por pensamiento propio del autor» (18-IX-1954), sin hacer referencia explícita a dicha frase. La posibilidad de otra lectura saltó también a las páginas de *Ya*, cuyo crítico escribía: «Nosotros preferimos no ahondar en este punto, ni siquiera al calor de los aplausos que sonaron en el cuadro sexto»; unas líneas después, sin embargo, retomaba el tema al calificar de «extemporáneos» dichos aplausos, y de nuevo insistía tanto en

la posibilidad de otra interpretación como en su voluntad de no hacerla: «Nos ponemos tan contentos cuando en el teatro se ve una posibilidad de algo de valor cierto y positivo, que no queremos entrar en segundas intenciones ajenas a nuestra función» (18-IX-1954). Queda de manifiesto la función que se atribuía cierta crítica como orientadora de la recepción del público, silenciando o potenciando ciertos aspectos de acuerdo con unos intereses y preferencias siempre acordes con el sistema y siempre subordinados al mismo.

Pero el intento de mediatizar la recepción de la obra no acabó aquí. La frase que motivó tan comentados aplausos, a la que los críticos, tal vez para evitar que los lectores pudiesen interpretarla por su cuenta, aludían sin hacerla explícita —«Uno es un héroe o un criminal según las circunstancias, aunque el muerto sea el mismo»—, dio pie a un nuevo debate de la Junta, ya con la obra en cartel, en el que se planteó suprimirla. Al expediente se adjuntó un informe en el que se indicaba que los espectadores aplaudieron en este momento de la función «con gran entusiasmo, con calor excesivo, mientras que otros mostraron su disconformidad con siseos y algún indicio de pateo»; por lo que se propuso cortar tanto esta frase como la réplica del Comisario: «¿Por qué no le mataste a tiempo?», o, al menos, sustituir «mataste» por «asesinaste», con lo que dicha réplica «no daría la sensación, como ocurre ahora, de conformidad con la teoría del criminal, sino que dejaría bien claro que era asesinado». Finalmente, tras el que se averigua bizantino y rocambolesco debate, ambas propuestas fueron rechazadas y la obra no sufrió modificaciones. El que la censura fuera el tema central de la obra fue algo que ni siquiera se llegó a plantear.

La importancia concedida a la prensa como «orientadora» de la interpretación del espectáculo que había de hacer el público nos la corrobora lo sucedido cuando en una ocasión saltó a sus páginas una antecrítica políticamente incorrecta. Se trata de la publicada por Fernando Arrabal en un diario de tanta difusión como *ABC*, cuando la compañía de Nuria Espert iba a estrenar su pieza *Los dos verdugos* (1969). El estreno de esta obra, que había sido autorizado por la censura cinco años atrás,

sin cortes y para representaciones comerciales, fue prohibido el día del ensayo general debido, entre otras razones, a la referida autocrítica, según informan las distintas agencias de prensa: «Se estima también como base de la decisión adoptada por la autoridad correspondiente, que el mismo propósito inspira, sin duda alguna, el comentario que a su propia obra dedica el autor y que ayer publicó el diario *ABC*. En él se ofrecía una interpretación del texto que se corresponde exactamente con la dada por la prensa comunista de París con motivo de su representación en un escenario de la capital francesa» (*Informaciones*, 8-II-1969). La interpretación que ofrecía Arrabal era la siguiente: «La significación de *Los dos verdugos* es clara: sobre un fondo de pesadilla y tortura, dos hijos se oponen entre sí como las dos mitades de una tierra desgarrada. Cuando el fanatismo que encarna la madre parece triunfar, surge la imagen de un pueblo humillado, pero solo provisionalmente derrotado por la intolerancia» (*ABC*, 7-II-1969). Una medida de este tipo solo es posible desde un entendimiento de la crítica —o como en este caso, antecrítica— como factor de primer orden en la construcción del sentido del espectáculo.

Es difícil —y precipitado— intentar sintetizar el proceso que sufre la relación entre críticos-censores y la escena española a lo largo de la dictadura: a primera vista, se podría trazar un vector en una dirección, pero también en la contraria. Podríamos señalar un punto de arranque en los exaltados artículos que propugnan romper con la tradición anterior y crear un teatro radicalmente nuevo —auténticos manifiestos so pretexto de valorar las obras en cartel—, y un punto de llegada en los textos que aceptaban e incluso aplaudían la obra de autores declaradamente antifranquistas, como el artículo en el que Florencio Martínez Ruiz —que como censor había votado por la prohibición de *La lozana andaluza* y había encontrado «muy problemática» la autorización de *Égloga para tres voces y un toro ante la muerte lenta de un poeta*, ambas de Rafael Alberti— celebraba la entrega del premio Cervantes al poeta gaditano (*ABC*, 15-XI-1983). Pero también sería posible situar el punto de partida en la postura conservadora de quienes aplaudían el teatro



Recorte de *Los dos verdugos*. *Informaciones*, 8 de febrero de 1969.

comercial, o de entretenimiento, que nunca dejó de ser predominante en la escena española, y culminar con el ataque furibundo, casi a modo de patalota de quien se sabe vencido, de los críticos más abiertamente reaccionarios, ante obras contrarias al régimen que se estrenarían ya en la Transición. En cualquier caso, se trata de un proceso que refleja la derrota de los valores oficiales del franquismo, aunque quizá no tanto de los valores dominantes en la práctica, pues en la realidad escénica del país, más allá de fenómenos esporádicos como la llamada «operación rescate» u «operación restitución», antes, durante y después de la dictadura nunca dejó de prevalecer, a pesar de los cambios y adaptaciones pertinentes, un teatro conservador y de evasión, expresión de la mentalidad que verdaderamente se impuso en la Guerra Civil —más allá de los exaltados falangistas, cuya voz pronto sería acallada por el propio Régimen—, quizá aún más arraigada de lo que podamos pensar. ■

De modo que utilizaban sus métodos con precaución; cada vez igual: una dosis y, luego, una pequeña pausa. Una píldora y, luego, un momento de espera para comprobar si no había sido demasiado fuerte o si la conciencia mundial soportaba la dosis. Y puesto que la conciencia europea —para vergüenza e ignominia de nuestra civilización— insistía con ahínco en su desinterés, ya que aquellos actos de violencia se producían «al otro lado de las fronteras», las dosis fueron haciéndose cada vez más fuertes, hasta tal punto que al final toda Europa cayó víctima de tales actos. Lo más genial de Hitler fue esa táctica suya de tantear el terreno poco a poco e ir aumentando cada vez más su presión sobre una Europa que, moral y militarmente, se debilitaba por momentos. [...] A Hitler le bastaba mencionar la palabra «paz» en un discurso para que los periódicos olvidaran con júbilo y pasión todas las infamias cometidas y dejaran de preguntar por qué Alemania se estaba armando con tanto frenesí.

Stefan Zweig: *El mundo de ayer*.

Vargas Llosa arremete contra algunos intelectuales españoles por no tener un compromiso «suficiente contra el terrorismo» y porque «han guardado silencio o una discreción frente a este asunto», que considera «lamentable». «Los intelectuales tienen la obligación de participar», añade el escritor, «porque el ejercicio mismo de su vocación requiere fundamentalmente la existencia de ese bien precioso que es la libertad».

Vasco Press, *El País*, domingo 28 de septiembre de 2003.

Aquella primera gran oleada terrorista que empezó a moverse en la década de 1870 fue impulsada por los que creían que podían destruir la sociedad europea con el arma del asesinato. Y en Sarajevo en 1914 un reducido grupo de terroristas casi lo consiguió. De hecho, hay historiadores que dicen que lo consiguieron. [...] El verdadero poder reside en quienes poseen la capacidad catalítica de provocar una superreacción.

Eric Ambler: *El paso del tiempo*.

El don de contar historias, que me ha brindado la mayor felicidad que haya conocido nunca, ha sido también el camino a través del cual he tocado, de la manera más creativa, la vida de otros. Sin embargo, tengo la sensación de que es importante para mí dejar de contar historias durante un tiempo. Pero he sido hechizada por mis propios hechizos. No estoy segura de si todavía sé cómo no contar historias.

Christine Downing: *La diosa, imágenes mitológicas de lo femenino*.



Me parece que la actitud de Israel para con Europa responde muy exactamente a la visión que Europa tiene de Israel. Europa, de una manera muy general, no tiene buena prensa en este país. Es percibida como un continente favorable a los árabes. Es también el continente en el que el pueblo judío ha vivido los momentos más duros de su historia.

Posteriormente, Europa nos abandonó en los momentos de la verdad. Jamás ha sabido estar ahí cuando era necesario.

Shlomo Ben Ami: *¿Cuál es el futuro de Israel?*  
Libro entrevista con Yves Charles Zarka, Jeffrey Barash y Elhanan Yakira.

En ciertos lugares el tiempo tarda mucho en pasar.

Rubem Fonseca: *El gran arte*.

A pesar de que seguía escribiendo todos los días, había dejado de considerarme alguien capaz de crear nada, salvo mi propio infortunio.

Philip Roth: *Mi vida como hombre*.

Hay sólo una soledad y es grande, y no es fácil de llevar; y a casi todos les sobrevienen horas que trocarían gustosos por alguna comunicación —aun vulgar y anodina—, por la apariencia de un mínimo acuerdo con el primer llegado, con el más indigno... Pero tal vez sean éstas, precisamente, las horas en que crece la soledad; pues su crecimiento es doloroso como el crecimiento de los niños, y triste como el comienzo de las primaveras. Ello no debe confundirlo. Pues lo que hace falta es sólo esto: soledad, gran soledad interior. Ir-hacia-sí, y durante horas no encontrar a nadie; he ahí lo que hay que lograr. [...] si no hay afinidad entre los hombres y usted, trate de estar cerca de las cosas; ellas no le abandonarán.

Rainer Maria Rilke: *Cartas a un joven poeta* (carta VI).

La escuela de Viena en música comparte todas las ambivalencias de la «banda familiar». Su intrepidez en la ruptura sólo es comparable con su apego a la tradición. En cada uno de los tres músicos, la relación con ésta es especialmente fuerte: Schönberg, que es un «hombre de Ley», quiere ser heredero de la gran tradición alemana de Bach, de Beethoven, de Mozart; Webern, formado en las disciplinas de las escrituras de los polifonistas del Renacimiento franco-flamenco, asume sus maneras, sobre todo la escritura canónica, en sus obras más exploratorias. Berg se desplaza al interior del repertorio, de Bach a Wagner e incluso Mahler.

Dominique Jameux: *L'école de Vienne*.

# SOBRE EL PAPEL DE los críticos

A la **Asociación de Autores de Teatro** acudieron, en tarde placentera, un puñado de críticos. Unos de la investigación, como Manuel Pérez, profesor de Teatro en la Universidad de Alcalá de Henares; José Monleón, director de *Primer Acto*; Javier Villán, crítico de *El Mundo*; Ignacio García Garzón, de *ABC*, y el también crítico Enrique Centeno, coordinando esta tertulia que se interrogaba sobre el papel del crítico, su función o tal vez su necesidad.



Manuel Pérez



José Monleón



Javier Villán



Ignacio García Garzón



Enrique Centeno

**E. CENTENO:** Nos encontramos aquí profesionales de la crítica diferenciados, en el sentido de que unos os dedicáis más al ensayo partiendo sobre todo de los textos, es decir, de la escritura dramática, y otros de la crítica diaria realizada fundamentalmente de la representación, del hecho teatral. Me gustaría saber, en primer lugar, lo que Monleón piensa sobre estas dos vertientes.

**J. MONLEÓN:** Yo he mantenido tres posiciones en cuanto a este asunto. Una, la que he mantenido en *Primer Acto*, analizando a largo plazo y con una cierta óptica. También ejercí la crítica en el *Diario Baleares* durante mi servicio militar, una crítica puntual y punto. Y luego tengo otra, intermedia, que es la que más me interesa, la que hice el *Triunfo* y la que ahora estoy haciendo, que es la crítica semanal que te permite un tiempo de reflexión, sin la urgencia de la crítica del diario. De los tres formatos que yo he conocido, creo que este es el más interesante.

**E. CENTENO:** ¿Una crítica más sobre la escritura que sobre el espectáculo?

**J.M. PÉREZ:** Sobre el espectáculo. Respetando a todos, siempre me pareció muy peligroso ir al teatro a ver si lo que se hacía en el escenario era lo que tú habías pensado en la lectura. Esa gente que piensa «yo, en vez de esto hubiera hecho otra cosa». Creo que hay que dejarse atrapar por la emoción. Yo le doy mucha importancia, como crítico, a la emoción, que la dirección, los intérpretes y el texto te conmuevan, y eso debe reflejarse en la crítica. Algo que no tiene que ver con la lectura del texto, aunque eso tenga mucha importancia como referente, naturalmente.

**E. CENTENO:** Manuel Pérez, en su condición de profesor de Teatro en la Universidad de Alcalá, probablemente es más lector que espectador, aunque ejerces la crítica en el periódico de esa ciudad.

**M. PÉREZ:** En efecto, así es. De mi trabajo en *Diario de Alcalá* es mejor que no hable, porque no tendría comparación, en absoluto, ni por capacidad ni por calidad con lo que vosotros hacéis. De manera que me interesa más resaltar mi verdadero papel aquí, que es el de crítico.

co histórico. De acuerdo con lo que se ha dicho, yo suelo hablar en clase de lo que sería la crítica inmediata y la de investigación. Esta última no debería hacerse con los condicionantes que siempre se han hecho, y que consisten en que se trabaja sobre el texto y no sobre la representación. En esto, podemos decir que la crítica de investigación puede profundizar más, recurrir a fuentes... Pero no debe faltar lo que siempre ha faltado, no nos engañemos; y es la visión directa de lo que ha pasado en el escenario, lo que es el hecho teatral. Esta crítica, la que no se hace publicándola en un diario después de haber acudido a una representación, en mi opinión no puede sostenerse si no es trabajando sobre la visualización del espectáculo. De todos modos ambas son complementarias y tienen mucho que ver. Un camino que no se ha recorrido del todo.

**E. CENTENO:** Javier Villán: tanto Monleón como Manuel Pérez pertenecen más al mundo de esa crítica a la que refería este último. El crítico diario, en efecto, cuenta más bien lo que ha pasado, una crónica con opinión cuyo espacio y tiempo no le permiten bucear demasiado. ¿Lo ves tú así?

**J. VILLÁN:** En efecto, son dos modalidades que tienen objetivos distintos y que, naturalmente, a mí no me parecen antagónicas. La diferencia se fundamenta, especialmente, a los dos públicos o lectores a los que van dirigidas. Primero, la académica o de investigación, que no llega al público corriente que va a la sala, sino al público estudioso, para la historia del teatro e incluso para el propio autor, que formula un sistema teórico; a mí me interesa mucho esta crítica, y soy lector de ella siempre que puedo. De otra parte, tenemos la que se hace «a pie de obra» dirigida a unos posibles lectores cuyas preocupaciones no son de tanta profundidad, sino de ver si coincide lo que ellos han visto con lo que dice la crítica o bien crear expectativas por los juicios de valor que ha leído. No me parece que sea menos importante que la anterior; es más informativa, lo que no evita, en absoluto, que esté completamente argumentada y basada en un conocimiento: una pieza periodística con un lenguaje específico y que dé cuenta clara, aunque los juicios de valor sean inevitables, y tendrán también que ser fundados.

**E. CENTENO:** Precisamente, con respecto a los juicios de valor, quisiera que os pronunciárais sobre la cuestión de hasta qué punto la crítica se puede desideologizar, si es lícito que el crítico sostenga una ideología, una forma de pensar.

**J. MONLEÓN:** Sí lo es, siempre que se hable de ideología en el sentido más rico, que no se base en un pequeño catecís-

# LOS CRÍTICOS

mo y se diga esto no entra, esto sí... Eso es un horror, y no se debería llamar crítica. Lo que sí creo es que es imposible que tú juzgues una obra sin confrontarla con tu visión de las cosas. Por consiguiente, la crítica es una confrontación entre tu mundo y el que te va a proponer la obra. Y ello deriva en juicios, opiniones, actitudes de esa confrontación. La trampa está cuando el crítico, en lugar de presentar el encuentro entre su punto de vista y lo que la obra es, intenta que su propio punto de vista sea el objetivo, y entonces se rompe la relación dialéctica entre él y la obra. En mis viejos tiempos, recuerdo, por ejemplo, mis debates con Marquerie [Alfredo Marquerie, crítico durante muchísimos años, ya fallecido]. A mí me encantaba, porque él consideraba, por ejemplo que, desde su visión del mundo, creyera que Anouilh era el mejor autor de la época y que yo creyera que era Beckett, pongamos por caso. Y los dos éramos consecuentes, no creo que yo tuviera razón ni que la tuviera él. Yo creo que en la crítica intervienen tres elementos: el del texto, en primer lugar; el de la puesta en escena y el momento en la que se produce, que corresponde a otra realidad; y la confrontación de ello con el crítico, que posee otra realidad. Sería entonces una crítica perfecta, porque prescindiría de la idea de un juicio, de un tribunal, para convertirse en un espacio de debate y que convertiría al lector en el cuarto crítico.

**J. VILLÁN:** A mí me gustaría matizar algunas cosas de las que ha dicho Pepe (Monleón) aun estando básicamente de acuerdo, pero sería más contundente: me parecería imposible desideologizar una crítica; no hay teatro apolítico ni sin ideología, como no hay un crítico sin ideología y su propia visión de la vida. Hasta el teatro más de evasión o de entretenimiento lleva, por omisión o por exclusión, una carga ideológica.

**E. CENTENO:** Javier, ¿condiciona de alguna manera al crítico el medio en el que escribe?

**J. VILLÁN:** En estos momentos no lo creo. Lo único que condiciona es la actitud personal del crítico. El medio puede tener su línea editorialmente, pero puede asumir una crítica sin que se rompa su sistema y sin que quiebren sus fundamentos.

**I. GARCÍA GARZÓN:** (Que se ha incorporado a la tertulia una vez iniciada) Yo quiero decir que a mí desde luego no me condiciona el medio; me condiciono yo mismo, en todo caso. Es cuestión de no perder las formas, argumentar, no ser atroz en los juicios. Nunca he tenido en ese sentido problemas con quienes llevan las riendas del asunto. Aunque algún lector haya escrito al director ofendido por algún juicio que he vertido, probablemente por demasiado «rojo».

# LOS CRÍTICOS

**E. CENTENO:** Hablábamos antes de si un crítico debía o no analizar una obra desde su propio plano ideológico. Y Monleón, de alguna manera, lo ha cuestionado.

**J. MONLEÓN:** Un momento, un momento. Lo que pasa es que la palabra ideología es una puta palabra. Claro que no se puede ni hablar siquiera si no hay una proyección ideológica. Lo que ocurre es que, durante mucho tiempo, se ha tenido por proyección ideológica la proyección de una verdad. Son esas gentes que dicen y cuentan la historia haciendo de su pensamiento el punto al que hemos llegado. Ésa es la gente que no vale la pena.

**I. GARCÍA GARZÓN:** Yo pienso que ahora mismo nos encontramos en una sociedad de libertades y que, por tanto, no hay tanto conflicto ideológico a la hora de juzgar una obra de teatro en la empresa que te acoge. Yo sostengo una serie de principios, pero nadie te impone un dogal ideológico.

**E. CENTENO:** Yo quería referirme también a la naturaleza personal del crítico, su concepción del teatro: del que parece necesario, del que puede parecer superfluo o, sencillamente, del que puedes estar o no de acuerdo con él.

**I. GARCÍA GARZÓN:** Claro, en esto del teatro hay que tener un estómago muy amplio. No todos los días se puede comer cocido... Creo que la cartelera debe ser variada y plural. Que puedas ver un Shakespeare o un montaje de vanguardia.

**E. CENTENO:** Claro, yo me refería más a la actitud que se puede tener ante un estúpido vodevil, un Shakespeare o un autor de vanguardia.

**I. GARCÍA GARZÓN:** La cuestión primera es la de la calidad, y luego jerarquizas sabiendo qué es lo más importante. No porque una obra sea ligera es condenable. El público tiene derecho a ver todo si él elige. Claro que hay un teatro necesario, y habría que definirlo. El que sirve para reconocerse, para plantear digamos inquietudes o problemas. Y con frecuencia debemos recurrir al espejo de los clásicos, que siguen alimentando acerca de tus preguntas o cuestiones.

**E. CENTENO:** A propósito de los clásicos, quisiera que Manuel nos dijera qué tipo de textos o funciones analizáis desde la Cátedra de teatro de vuestra universidad.

**M. PÉREZ:** Ahora mismo, sobre todo desde el teatro contemporáneo, lo que hemos aprendido es a seguir la pauta de lo que se está haciendo; es decir, no hay mejor objeto de estudio del teatro actual que el que se representa y del que, desde luego, nos dan noticia los críticos aquí presentes (y otros que no están). De manera que se trabaja fundamentalmente sobre lo que se está produciendo.

**E. CENTENO:** Ese contrapunto entre texto y representación, ¿lo utilizáis en la universidad?

**M. PÉREZ:** En efecto. Personalmente, y bajo las sugerencias de Ángel Berenguer, siempre he aprendido que un texto no es gran cosa si no hay una representación detrás, y así están siendo las diferentes tesis que se defienden en la Universidad de Alcalá. Yo mismo me siento obligado a asistir regularmente al teatro para poder hablar de él. El primer proceso es el estudio de un texto, dejando claro al estudiante que es un proyecto para la escena. Es un modelo de análisis diferente al de la novela, por ejemplo, y que debe tener consecuencias para la escena. Y eso se materializa en las clases y en los exámenes. Qué tipo de trabajo se exigiría a un actor, por ejemplo, para mostrar un determinado conflicto. Un universo imaginario no autónomo, sino para representarse. Reconozco que esta dimensión nunca va a ser perfecta desde la teoría, pero al menos es lo que pretendemos. El segundo es que, para que el mundo de la investigación se vincule con la escena vuestra crítica diaria constituye un medio inexcusable de investigación. Porque nos contáis una obra que habéis visto en el caso de que nosotros no hayamos podido asistir. Porque sumado el testimonio de todos vosotros, uno tiene una muy buena memoria histórica del espectáculo

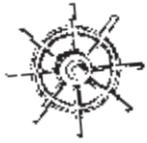
**J. VILLÁN:** Como vamos terminando, yo, como una reflexión, me pregunto si la crítica tiene una función que influye en el desarrollo del teatro. Y si la relación del autor, críticos, actores y público... y si la mediación del crítico puede ser enriquecedora y si puede después tener la importancia que Manuel Pérez la atribuye. Yo soy escéptico, tengo mis dudas partiendo de mí mismo.

**E. CENTENO:** Sin embargo es el propio Manuel quien asegura que las críticas le han ayudado en sus trabajos... Y en ese sentido, en el hecho de que en la Universidad se consulte a la crítica diaria, hecha con urgencia, me parece reconfortante.

**M. PÉREZ:** Yo expuse eso porque vuestra crítica es la crónica de un hecho escénico.

**E. CENTENO:** Con las limitaciones, además, que impone siempre ese género en cuanto a su extensión en el periódico. Y, a propósito de extensión, debemos ya terminar. Muchas gracias a todos. ■

Transcripción: Enrique Centeno. Fotografía de J. Villán: Jaime Villanueva.



Cuaderno  
de bitácora

# SOBRE BAJARSE AL MORO

por José Luis Alonso de Santos

Hablar del trabajo de uno mismo, o contar algo de una de sus obras, suele ser un error por parte del autor. Me alegraré, pues, de cualquier pretensión de explicarme o defenderme, y aprovecharé estas líneas que aquí se me ofrecen para hacer algunas consideraciones sobre los motivos que me llevaron a escribir *Bajarse al Moro* (aunque tal vez la distancia temporal entre su nacimiento y la actualidad haya distorsionado mis recuerdos).

En el colegio me enseñaron que los seres vivos «nacen, crecen, se reproducen y mueren». Bueno, pues no es tan complicada la cosa —pensé yo, que era joven e iluso por aquel entonces—, y me fui unos cuantos años a dar patadas al balón y a salir con chicas, para desfogarme.

Mas hete aquí que años más tarde empecé a descubrir que el intríngulis de la frasecita estaba en las comas. Es decir, en lo que pasa entre nacer, crecer, reproducirse y morir. Arduos años de estudios e investigaciones en universidades, lecturas y cursillos especializados, me llevaron a la conclusión de que esas comas se podían traducir por estas palabras: el intento de ser feliz.

Entonces me dije: esos cuatro trascendentales acontecimientos parecen no depender de nosotros, Son cosas del destino. Pero el tema de las comas sí que parece ser cosa humana. ¿Por qué es entonces tan condenadamente difícil conseguirlo?

Y un buen día, cansado de interrogarme a mí mismo sobre el tema, y a los que me rodeaban, sin obtener respuesta, empecé a escribir teatro, y a preguntárselo a los personajes de mis obras:

— ¿Por qué no eres feliz tú, a ver?

— No, si yo quería, pero es que es muy difícil... —se disculpaban todos por su fracaso—.

Yo les doy su oportunidad para que lo intenten. De verdad que trato de dársela cuando escribo. En *Bajarse al Moro*, por ejemplo, les dije:

— Venga, ahí estáis, intentadlo al menos vosotros que sois gente especial, que no os conformáis con repetir la vida de vuestros padres, que os atrevéis a buscar nuevos caminos, a renunciar a costumbres que nos encadenan...

Toda esta historia empezó cuando, de alguna forma que aún desconozco, los personajes de esta obra, esos componentes de la vida imaginaria, se instalaron un buen día en mi mente, me embarazaron con su lenguaje, y me hicieron sentar a escribir la obra y sacarlos a la luz, para intentar contestar a mi pregunta.

Ellos, una vez creados, crearon a su vez las situaciones y las peripecias: sus destinos. El autor entró a veces en conflicto con ellos, por sus diferentes formas de entender

la vida, en sus relaciones con los otros, en sus deseos... Estaban vivos y tenían vida propia, sobre todo al ser encarnados por actores en un escenario.

En *Bajarse al Moro* intenté mostrar —creo— la historia de un grupo de jóvenes que viven en un piso, con los problemas de realización y de convivencia que ello genera: sentido de lejanía con unos valores y unas costumbres establecidas que no les pertenecen. Formación de su personalidad según las posibilidades que el entorno les facilita. Diferencias entre las intenciones y las conductas. Y el amor —siempre el amor—, como el principal proyecto de vida, gravitando sobre ellos.

Estos personajes jóvenes buscan su hueco, su necesidad, su equilibrio en un mundo donde los esquemas útil-inútil, integrado-marginal y triunfador-perdedor crean los patrones sociales.

Tal vez esa infelicidad, y falta de habilidad para resolver las cuestiones prácticas y elementales de la convivencia y la inserción social, esconda otros posos de amargura vital y desajustes más profundos, de unos seres románticos y soñadores, a pesar suyo. Pero eso ya es filosofía.

Todo ello dentro de un mundo urbano —el de Madrid— que marca con sus ritos, y sus latidos, un sabor peculiar, un estilo de vida. De ahí su relación poética con todo lo que «el moro» representa: el sur, el viaje, los otros, el hachís, los techos blancos y redondos de sus casas, las palmeras del desierto, el azar como forma de vida, lo mediterráneo y caliente frente a lo nórdico y frío... Códigos de la piel frente al racionalismo de la norma.

Y surgieron los contrastes, las crisis y los conflictos, y de ellos salieron sus conductas y sus formas de hablar. Formas de vida diferentes nos llevan a lenguajes diferentes. Hablamos de acuerdo a como nos imaginamos nuestros paraísos deseados.

Y, al escribir, surgió el humor, como elemento que enlaza mi trabajo —o al menos lo intenta— con nuestras tradiciones teatrales más vivas. Es así como los habitantes de esta obra tratan de realizar sus deseos, sin perder nunca el punto de vista humano que el humor conlleva, ya que el aparente dramatismo del asunto, ese tira y afloja con la vida, si bien se mira, tiene más de cómico que de otra cosa. Si dejamos a los fantasmas de nuestras esperanzas en prendas menores adquieren una dimensión más auténtica. El humor pone las cosas en su sitio. Es una contestación que damos a nuestros límites. Una respuesta lúcida que hace de puente entre las realidades y los deseos.

Y así fue naciendo, y creciendo, esta obra, o al menos eso me parece recordar hoy, muchos años después. ■

## Bajarse al moro [fragmento]

### ESCENA SEGUNDA

(Ha pasado casi una hora. En escena ALBERTO, solo, recogiendo a toda prisa sus cosas y metiéndolas en maletas y cajas de cartón. Se abre la puerta de la calle y aparece JAIMITO).

**JAIMITO.** (Entrando). Nada, que no me han dejado verla. Y encima casi me gano un par de hostias. (Se da cuenta de lo que está haciendo ALBERTO). ¿Qué pasa? ¿Qué estás haciendo?

**ALBERTO.** (Muy incómodo de que haya vuelto antes de que le diera tiempo a recoger y marcharse). Ya lo ves. Recogiendo mis cosas.

**JAIMITO.** ¿Recogiendo? ¿Por qué? ¿Qué ha pasado? ¿Y Elena?

**ALBERTO.** Se ha ido.

**JAIMITO.** ¿Qué se ha ido? ¿Adónde? Para un momento, ¿no? Deja ya eso. ¡Para!

**ALBERTO.** Oye, me voy. Es en serio.

**JAIMITO.** ¿Que te vas? ¿Dónde te vas?

**ALBERTO.** (Sigue recogiendo.) A casa de mis padres.

**JAIMITO.** Alberto, no te comprendo, de verdad. Chusa está detenida, ¿no te das cuenta? Tienes que ir tú, que a ti sí que te dejan entrar; y hacer lo que puedas...

**ALBERTO.** Lo siento.

**JAIMITO.** ¿Qué lo sientes? Estás aquí, llevándote tus cosas. ¿Y lo sientes? Pues no lo sientas tanto y haz algo.

**ALBERTO.** ¿Qué quieres que haga? No puedo meterme en ese lío, no sé cómo no te das cuenta; y menos después del tiro tuyo ese.

**JAIMITO.** Dirás del tuyo, el que me diste, ¿no?

**ALBERTO.** Del que sea, para el caso es lo mismo. No puedo meterme, me la juego.

**JAIMITO.** ¿Y ella? ¿Ella no se la juega? Tú has dicho antes que si no se la saca de ahí la llevan a Yeserías.

**ALBERTO.** Tú no entiendes de esas cosas, así que cállate.

**JAIMITO.** Tú sí, ya lo veo. Tú entiendes demasiado.

(Se queda mirándole fijamente. El otro sigue recogiendo).

**ALBERTO.** Os he dicho un millón de veces que no quería saber nada de vuestros rollos. Conmigo ya no contéis más. Se acabó. Ya está bien. Ella sabía que si iba a por hachis la podían coger, ¿o no? Pues la han cogido. Hay que atenerse a las consecuencias de lo que se hace en la vida, coño, y no andar liando siempre a los demás para que le saquen a uno de los jaleos. Además, ahora no se puede hacer nada ya.

**JAIMITO.** Lo mejor es hacer la maleta, ¿verdad?, y largarse. Hay que joderse. (ALBERTO sigue a lo suyo, y JAIMITO, haciendo tripas corazón, intenta entrarle con una nueva estrategia). Por favor, venga, somos amigos, ¿no?, por favor te lo pido, aunque sólo sea verla un momento, y hablar con ella. Luego ya, te vas si quieres, pero ahora... Hablas con los de allí, por eso no te va a pasar nada, o que me dejen entrar a mí si no, que soy su primo... A ver si le van a pegar, o le hacen algo...



Escena de Bajarse al moro de José Luis Alonso de Santos.

**ALBERTO.** Venga, no digas idioteces. No le hacen nada. Sólo la tienen allí, la interrogan, y le quitan lo que sea.

**JAIMITO.** Vamos un momento, anda, por favor... (Le sujeta).

**ALBERTO.** Suéltame.

**JAIMITO.** ¡Qué cabrón eres! Pues de aquí no sales, así si vienen te agarrarán aquí. (Se pone delante de la puerta). Pienso decir que eres el que pones el dinero y el que lo hace todo, ¡para que te jodas! ¿Me oyes bien? (Se acerca a él y le agarra).

**ALBERTO.** ¡Que me sueltes! ¡Suéltame, que te...! (Le da en el brazo herido sin querer al forcejear. JAIMITO se repliega agarrándose con dolor). Lo siento. ¿Te he hecho daño? Perdona. Tienes que entenderlo. Haré lo que pueda, pero más adelante; ahora me voy. ¿Puedo irme cuando quiera, no? ¿O es que me tengo que quedar aquí a vivir con vosotros toda la vida? Tú estás jodido por lo que estás jodido. Pues lo siento, tío, Elena se viene conmigo. Nos vamos juntos, y nos vamos. Y ya está. ¿Qué se va a hacer? La vida es así, no me la he inventado yo. Y Chusa... tampoco se va a morir por esto. Le pasa a más gente, y no se muere. Aquí cada uno hace lo que le conviene, ¿o me ha preguntado ella a mí, acaso, si me parecía bien que fuera a eso? Yo no me meto, te lo he dicho, así que... ¡Yo no soy el padre de nadie aquí, coño! No sé cómo no te das cuenta de que si me ven ahora con vosotros me la carga.

**JAIMITO.** ¿Te lo ha dicho eso también tu padre?

**ALBERTO.** No metas a mi padre, que no tiene nada que ver.

**JAIMITO.** Anda, tío, pues vete. Vete a tomar por culo de aquí, que no te quiero ni ver. Y llévate todo bien. Lo que dejes aquí lo tiro por la ventana.

**ALBERTO.** Si te pones así, mejor.

**JAIMITO.** Claro, mejor. ¡Qué madero eres y qué cabrón!

(ALBERTO se vuelve echando mano a la porra instintivamente, al sentirse insultado).

**JAIMITO.** Sí, eso, saca la porra y dame con ella. Así te quedarás a gusto. ¡Tú puta madre!

**ALBERTO.** (Va hacia él) ¡Ya! ¡Vale ya, ¿eh? ¡Vale! (JAIMITO le da un golpe fuerte al casete, que está encima de la mesa, tirándolo al suelo) ¡Que es mío! ¡Qué pasa! ¡Que te meto una que te...!

(Le agarra y se pelean, arrastrando todo lo que encuentran a su paso en medio de un gran jaleo. En esto se abre la puerta y entra ELENA. Al verla entrar se separan, arreglándose automáticamente la ropa y el pelo. ELENA se queda parada al ver lo que está pasando).



# EL GUIÓN

de Robert McKee

Por Ignacio del Moral  
con un preámbulo de  
Santiago Martín Bermúdez

*El guión (sustancia,  
estructura, estilo y principios  
de la escritura de guiones)*

de  
Robert Mc Kee

Traducción  
Jessica J. Lockhart Domeño

Edición:  
ALBA. Barcelona, 2002

Hablo con Fermín Cabal, que es maestro en estos asuntos, y hablamos de esa manera de pedir perdón que tiene Ignacio del Moral en el artículo que va a continuación. Bueno, la manera no importa, lo que importa es la petición misma. Ignacio es uno de los más importantes dramaturgos españoles vivos, y sin embargo recomienda un libro para aprender a escribir guiones de cine. ¿Se ha pasado al enemigo? ¿Se ha equivocado de revista? Fermín es hombre de teatro y de cine, pero también lo es Ignacio. Recordemos que Ignacio es guionista, junto con León de Aranoa, de *Los lunes al sol*, dirigida por éste.

Cine y teatro son cosas distintas, pero ambas pertenecen a lo dramático. El teatro mantuvo el monopolio hasta que otros medios le obligaron a compartirlo. Durante más tiempo mantuvo el monopolio de lo respetable, tanto lo respetable burgués como lo respetable de la inquietud. Ahora, en cambio...

Desde hace mucho tiempo creo que uno de los mayores dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX es Ingmar Bergman. Otros colegas suyos de detrás de la cámara y del despacho de redacción merecen estar con él, pero valga ese nombre en solitario por su representatividad. El caso es que, en consecuencia, a menudo recomiendo a la gente que quiere escribir teatro que: uno, vea mucho cine, a ser posible buen cine, aunque con el malo se aprende bastante; dos, que lea y estudie libros como los manuales de Syd Field, Doc Comparato, Linda Seger o Michel Sion. Dice Fermín que a McKee se le atribuye el viejo esquema de «crisis-culminación-resolución», cuando no es exactamente suyo, pero que McKee va más allá que otros autores en cuestiones muy concretas. La lectura del libro que recomienda Ignacio es, pues, muy útil para los dramaturgos, tanto como manuales pura-

mente teatrales: recordemos el clásico de John Howard Lawson (ahora, editado por la Asociación de Directores de Escena) o el novísimo de José Luis Alonso de Santos (Castalia). Este último lo hemos comentado y recomendado en otro número de **Las Puertas del drama**. Podemos ir más lejos: libros como el de conversaciones entre Hitchcock y Truffaut son muy útiles para quienes escriban teatro (*El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial). Y para quienes escriban guiones cinematográficos, desde luego. Aunque sólo sea para manejar conceptos como el de *understatement* o el de Mac Guffin.

No, definitivamente, Ignacio no tiene por qué pedir disculpas. Pero en esta redacción somos respetuosos, y ahí quedan sus palabras de descargo.

## Introducción: A modo de (¿necesaria?) justificación

Puede parecer impropio, contradictorio o incluso inadecuado que en las páginas de una revista de dramaturgia teatral aparezca como libro recomendado un manual de escritura de guiones de cine y TV, obra, además, de un profesional norteamericano. Aceptaré cualquier crítica al respecto, pero eso no me hará dejar de creer que *El guión* (*Story*, en su título original) es un excelente libro y una más que recomendable lectura para dramaturgos.

Y lo es por varias razones:

En primer lugar, porque creo que la literatura dramática de nuestros días se está desarrollando no sólo en los escenarios, sino en las pantallas, siendo absurdo pretender que autores teatrales y guionistas se den la espalda. Naturalmente, uno es muy

libre de optar con carácter exclusivo por un medio u otro para desarrollar su arte, pero el hecho es que ambas escrituras se interrelacionan, influyen y retroalimentan recíprocamente. No sólo porque numerosos profesionales saltan de un medio a otro, sino porque en ambos medios se escriben (reescriben) textos procedentes del otro medio: hay textos teatrales que inspiran películas y, cada vez más, películas que inspiran textos teatrales, aunque de momento, el flujo en el primer sentido es mucho más torrencial que en el sentido inverso. Por supuesto, hay autores teatrales que detestan la idea de escribir para las pantallas y guionistas que no tienen ningún interés por el teatro. Pero el parentesco es innegable y creo que el mutuo conocimiento es necesario o, al menos, muy enriquecedor. A estas alturas, no se puede sostener que la dramaturgia escrita para las tablas es intrínsecamente superior ni estética ni éticamente a lo que se escribe para las pantallas: ¿alguien duda de que Rafael Azcona, que, hasta donde yo sé, jamás ha escrito directamente para el teatro, es uno de los grandes dramaturgos españoles del siglo XX? (por cierto, y aunque sea a modo de material para una discusión de café, fue el mismo Azcona quien lanzó la idea de proponer a Woody Allen para el *Premio Nobel de Literatura*. ¿Alguien cree que es una simple *boutade*?).

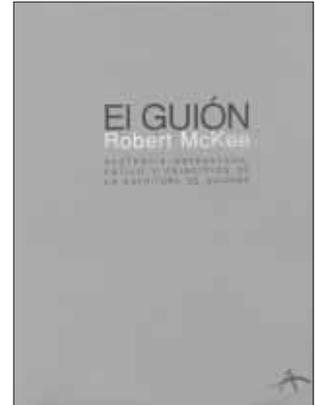
En segundo lugar porque en *El guión* se manejan y exponen con admirable lucidez conceptos que no está de más recordar para un dramaturgo. Y porque, además puede suponer para algunos remisos un incentivo para introducirse en esa otra dramaturgia, que ofrece grandes posibilidades expresivas y profesionales. Y también porque su lectura nos proporciona un interesante herramienta para analizar las películas, herramienta que también puede ser utilizada para analizar obras teatrales. Al menos el tipo más extendido de obras teatrales, aquellas en las que el personaje y la trama son los elementos fundamentales. En todo caso, es una lectura amena y a ratos sorprendente.

¿Hacen falta más justificaciones? A quien crea que sí, ya sólo me queda pedirle disculpas.

Aunque no ha sido traducido al español hasta fecha reciente, la versión original del libro, *Story* fue escrita en los años 80 por Robert McKee, un analista de guiones que

se especializó en la docencia y que actualmente imparte seminarios por todo el mundo, exponiendo los principios de su libro, en una especie de conferencias-*show*, que aparecen muy bien parodiadas en la (curiosa) película *El ladrón de orquídeas*. Es, en definitiva, una especie de gurú en el mundo de los guionistas. Sé que todo esto no contribuye, precisamente, a hacer atractiva su figura ni apetecible la lectura de su libro, pero debo aclarar que, a pesar de la indudable prepotencia del individuo, nos encontramos no ante un recetario o libro de fórmulas para aprender a escribir una película en diez días, sino ante una serie de reflexiones apasionadas y a menudo apasionantes acerca del proceso de la escritura, la creación de los personajes, la exposición de los conflictos y la búsqueda de comunicación con el espectador. Al hilo de estas reflexiones, y proponiendo cientos de ejemplos de películas (pero también de textos teatrales) que abarcan filmes de todo tipo y de todas las épocas, McKee propone una serie de principios que buscan establecer la esencia de lo que él considera un buen guión y por extensión, una buena historia dramática. ¿Qué entiende él por una buena historia? Aunque sus conceptos puedan ser discutibles, creo que es difícil no estar de acuerdo en que una buena historia es aquella que conmueve, que nos habla de nosotros mismos a través de las peripecias de otros personajes, aquellas que nos atrapan y nos dan materia de reflexión, aquellas que no recurren a trucos para rellenar sus agujeros, aquellas que contienen algo que merece la pena contar y que el espectador desea conocer. La que huye de clichés y la que coloca a los personajes en situaciones en las que deben decidir.

Un inciso: cuando hablo de las similitudes entre la escritura dramática para el teatro y para la pantalla, estoy aludiendo a un tipo de obra teatral más o menos tradicional, entendiéndolo por tal aquella en la que priman el personaje, con sus conflictos, y la trama como elementos esenciales. Sin duda, una buena parte del discurso teatral actual más combativo (y no tan actual: es una corriente iniciada hace ya más de sesenta años) va en otra dirección, buscando un drama «no figurativo», donde esos elementos, personaje y trama, o no son esenciales o se abordan de otra manera. En este sentido,





es cierto que la dramaturgia para la pantalla se podría considerar más tradicional, ya que se sigue basando en los mismos elementos que el teatro de hace dos mil años, con un fuerte componente narrativo. Tal vez sea esa misma concurrencia —o competencia— la que pueda llevarnos a pensar que es hora de dejarle al cine y a la televisión la dramaturgia tradicional y buscarle al teatro nuevos cometidos dramáticos. Aunque la idea es apasionante, y es un impulso que ha contribuido a renovar el teatro del siglo XX, no cabe duda de que en el teatro actual siguen primando los elementos tradicionales (personajes, tramas, abordados de manera más o menos realista o psicologista), siendo el tratamiento estético el que va evolucionando y el tipo de conflicto el que se va —en el mejor de los casos— actualizando en función de las preocupaciones sociales del momento. A mi entender, de la misma manera que la aparición de la abstracción en las artes plásticas no ha acabado con lo figurativo, aún ha de haber una larga convivencia en los escenarios de un tipo de dramaturgia más tradicional con otros tipos de propuestas. Es para este tipo de escritura teatral, que no por estar anclado en una larga tradición creo que pueda ser tratado de conservador

ni menos aún de regresivo, para el que la lectura de *El guión* puede ofrecer puntos de vista interesantes.

Para conseguir escribir historias que cumplan con los requisitos arriba mencionados, McKee no ofrece, como decía, fórmulas ni recetas: plantea la autoexigencia como motor y la capacidad analítica acerca del propio material, facilitando algunas herramientas para llevar a cabo ese análisis.

Estructurado en cuatro partes, el libro va abordando en círculos concéntricos los diferentes aspectos de la escritura de guiones. Los títulos de las diferentes partes son:

- 1: El escritor y el arte de narrar historias.
- 2: Los elementos de las historias.
- 3: Los principios del diseño narrativo.
- 4: El guionista en su trabajo.

En cada una de ellas se van discutiendo materias más específicas.

La primera parte, la más breve, establece la necesidad de abordar la escritura de manera rigurosa y analítica, atendiendo a los imperativos de la misma, y procurando dotarla de necesidad y vida.

La segunda parte y siguientes atienden a los problemas de la estructura, articulación de la narración y desafíos y problemas que se encuentran durante la escritura del guión. ■

### Fragmento de *El guión*. Cap. 1 de Robert McKee

El mundo consume hoy películas, novelas, obras de teatro y televisión en tal cantidad y con un apetito tan desmedido que las artes narrativas se han convertido en la principal fuente de inspiración de la humanidad en su búsqueda del orden en el caos y de la coherencia interna de la vida. Nuestro deseo de historias refleja la profunda necesidad humana de comprender la pauta de la vida, no solamente como ejercicio intelectual, sino dentro de una experiencia muy personal y emotiva. En palabras del dramaturgo Jean Anouilh, «la ficción da forma a la vida».

Algunas personas consideran que ese apetito de historias es un mero entretenimiento, una forma de huir de la vida en vez de explorarla. Pero, después de todo, ¿qué es el entretenimiento? Entretenerse es sumergirse en la ceremonia de la narración con el objetivo de alcanzar un final intelectual y emocionalmente satis-

factorio. Para el público de una película, el ritual de sentarse en la oscuridad, concentrarse en la pantalla para experimentar el significado del guión y, con esa nueva percepción, sentir el ascenso de emociones intensas, e incluso a veces dolorosas y, al profundizar en su significado, dejarse llevar hasta la satisfacción última de dichas emociones.

[...] Las buenas películas, novelas y obras de teatro (cada una a través de una tonalidad distinta, cómica o dramática) consiguen entretener al público ofreciéndole un modelo nuevo de vida cargado de significado afectivo. Ocultarse detrás de la creencia de que el público al entrar simplemente quiere olvidarse de sus problemas y escapar de la realidad es un abandono cobarde de la responsabilidad que tienen los artistas. Las historias no son una huida de la realidad, sino un vehículo que nos transporta en nuestra búsqueda de la realidad.

# Rosas iluminadas

## Los arboles bajo la lluvia

### Un ramo de sal y humo

de Andrés Ruiz

Ignacio del Moral

**Rosas iluminadas**  
**Los arboles bajo la lluvia**  
**Un ramo de sal y humo**

de  
Andrés Ruiz

Prólogo  
José Antonio Raynaud

Edición:  
Junta de Andalucía 2002



Andrés Ruiz pertenece, cronológicamente, a la llamada generación realista o generación perdida, aquella que inicia y consolida su actividad literaria durante los años 50, 60 y 70 y que, en su mayor parte sufre el acoso de la censura, el desinterés empresarial y, posteriormente, el olvido y postergación tras el paso de página que se pretende en la Transición. A esa misma generación pertenecen autores como Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded y otros que, en mayor o menos medida, logran hacerse oír, como Rodríguez Méndez, Martín Recuerda o Antonio Gala.

Se caracteriza la producción de estos autores porque, en su mayoría, vieron en el teatro un instrumento no ya de reflexión, sino de denuncia y agitación política, y porque abordaron la tarea, como el autor que nos ocupa, de recuperar el recuerdo y la voz del bando vencido en la Guerra Civil. Sin duda, la suerte que tuvieron en su vida profesional como dramaturgos va en proporción inversa con su grado de compromiso.

El mundo dramático de Andrés Ruiz se construye sobre materiales autobiográficos, constituyendo, en palabras de Ruiz Ramón, «uno de los testimonios más directos de las clases desheredadas de la España de la posguerra, y constituye un documento atroz del hambre, la miseria y el terror (...) surgido desde dentro del pueblo, escrito por alguien que pertenece a él y que ha padecido en carne propia aquello de lo que da testimonio».

Su producción teatral arranca en 1955, con los textos *Tragedia en lo Azul*, *A través de unas horas*, y *La Manifestación*, y prosigue hasta la actualidad: su último texto: en 2002 ha escrito *Retrato de Sombras*, último texto de que tenemos noticia.

Las tres obras que forman este volumen son escritas en los primeros años 80 (1980, 1981 y 1982), y forman la llamada Trilogía de la Iluminación, con la que arranca, tras su regreso del exilio en 1977, una nueva etapa en la producción dramática del autor, que se caracteriza por un componente más poético e introspectivo, donde las fuerzas destructivas que amenazan y descomponen a los personajes no son sólo las derivadas de un orden social injusto y un régimen político perverso, sino también de sus pulsiones y deseos, y especialmente de una frustración erótica que se manifiesta en una violencia cruel y en unas relaciones interpersonales que con frecuencia se convierten en enfermizas. La plenitud de esta etapa la alcanza con el texto *Ocaña, el fuego infinito* reivindicación de los que son marginados a causa de sus opciones personales si estas quedan fuera del estrecho marco de las convenciones socialmente consensuadas.

Las tres obras que nos ocupan comparten muchas cosas, y se percibe cierta unidad entre ellas: las tres están ambientadas, aunque de forma inconcreta, en sendas casas aisladas del campo andaluz, en las tres las mujeres tienen un protagonismo esencial y, fundamentalmente, las tres comparten un clima opresivo, donde las relaciones están condicionadas por los sobreentendidos, los pactos, los silencios, y donde estalla la violencia y la crueldad, en un lenguaje que se aleja del coloquialismo para buscar un simbolismo y una visceralidad que están en el motor de la creación literaria de Andrés Ruiz, pero que aquí se potencian al máximo.

Son textos en los que la acción dramática queda voluntariamente asfixiada por la presencia de los fantasmas, los recuerdos,

[F. Ruiz Ramón,  
*Historia del Teatro Español*].

la evocación. Los personajes se destruyen unos a otros al mismo tiempo que dependen recíprocamente. Los rituales sustituyen a la vida, los personajes viven en un mundo de silencios y deseos reprimidos. La presencia de la imaginería religiosa andaluza es otra constante de las tres obras, como reflejo de la actitud de autor frente a la religión católica y su papel largamente asumido como instrumento de propagación de la ignorancia y la represión.

Tres obras, pues, muy singulares, ya que marcan un punto de inflexión en la trayectoria de Andrés Ruiz.

La edición que nos ocupa, de la Junta de Andalucía, es limpia y manejable, y el prólogo de J.A. Raynaud, constituye una útil aproximación a un autor, como tantos de su generación, insuficientemente conocido y, sobre todo, insuficientemente representado. ■

## Monólogos y Diálogos

de Alfredo Castellón

Aníbal Lozano

*Monólogos y Diálogos*

de  
Alfredo Castellón

Editorial:  
La Avispa  
Madrid 2002

En un espléndido prólogo, no exento de la irónica y traslúcida mirada del director de *¡Tú estas loco, Briones!*, Javier Maqua retrata la personalidad de Alfredo Castellón en el entorno sociológico de su trabajo en Televisión Española. No está de más bucear en tales líneas, por cuanto del realizador del prestigioso espacio «Mirar un cuadro» uno encuentra al trasluz de ellas al autor de esta serie de *Monólogos y Diálogos* escritos desde el interior sobreimpresionado de un eminente lector. No es gratuito, por ejemplo, que se nos descubra la pasión de Castellón por María Zambrano, porque ello detalla algunas reminiscencias de obligada referencia en la obra dilatada de este autor teatral convencido de la singularidad de la palabra interior como hecho dramático. De María Zambrano nuestro autor realizó hace años la adaptación de *La tumba de Antígona* (Ed. SGAE) y en el libro que nos incumbe hay respuestas sobre preguntas acaso no realizadas —¿o sí?— desveladas en todo caso sobre la fragmentación humana a la que se refería (nada es por casualidad) otro nombre incondicional de María Zambrano como era José Ángel Valente.

De entre los *Monólogos* de Alfredo Castellón recogidos en la primera parte del libro destaca el común denominador de la literatura como campo de acción en el que se circunscriben. No es momento éste de debatir los límites, por otra parte tan imprecisos como inexistentes quizás de la literatura teatral y del teatro propiamente dicho, pero estamos ante un escritor que sintetiza las articulaciones dramáticas haciendo destacar la palabra como objeto del factor humano que ella misma conmueve. Así la pieza *La súplica*, escrita a orillas del Tiberiades hace más de treinta años, lo que no deja de ser anécdota quizá profanada, posee una fuerza que la delata si se lee en voz alta, tal como el personaje del ladrón del Calvario parece expresar. Más lejos de la propia expresión queda el texto de *Una cingara a lo Marlene Dietrich* evocador de un dominio inusual del estilo indirecto y cuyo impresionismo nos descubre una pincelada magnífica intuyendo su interpretación.

Destaquemos que Alfredo Castellón entra en el debate de tú a tú con el hecho narrativo. No rehuye la sorpresa. Ni el riesgo. Es el monólogo un arquitectura sólida,



# Reminiscencias y acusaciones

Santiago  
Martín Bermúdez

*Jambre,  
Galerín o El caso de  
Santa Lucía  
El hueso de la aceituna*

de  
Fernando Almena  
Pedro Álvarez Ossorio  
Carlos Arenas  
Jesús Domínguez

Prólogo  
Justo Ruiz

Edición:  
Junta de Andalucía

El número 10 de la colección «Textos dramáticos» de la Junta de Andalucía propone tres obras de diferentes autores que tienen como característica común la visión crítica y política de determinados acontecimientos con mayor o menor referencia histórica o inmediata. En primer lugar, *Jambre*, de Fernando Almena, referida a acontecimientos del siglo XVII en Córdoba; a continuación, *Garlerín o El caso de Santa Lucía*, de Pedro Álvarez Ossorio y Carlos Arenas, situada en la España de la dictadura de Primo de Rivera, la II República y el inicio de la Guerra Civil; por último, *El hueso de la aceituna*, de referencias más inmediatas. Un excelente prólogo de Justo Ruiz sitúa autores y obras y contiene reflexiones agudas como aquella en la que se pregunta «dónde están los Visconti, los Brooks los Strehlers de ahora», para responderse que no existen. Veremos que este razonamiento no es vano a la hora de reseñar este bello libro.

De qué hablamos cuando hablamos del pasado, de momentos históricos, de acontecimientos que se nos han enmascarado en medio de la historia. Hay una tendencia que pretende que hablar del pasado sólo tiene sentido si nos referimos con ello al presente. Pero a menudo nos fijamos en ese pasado para cambiar las claves de la memoria. Cuando Ortega, tras su fracaso en congraciarse con el régimen, publica sus *Papeles sobre Velázquez*, está declarando la guerra a un imaginario falsificador sobre el imperio, en especial en el apéndice documental, que es destructivo. Cuando Maravall reinterpreta, años después, el sentido del movimiento de las Comunidades de Castilla, abofetea la imagen de los orígenes de ese imperio, y deja claro que la represión de ese fenómeno fue un crimen originario de ese imperio insensato que ni era español ni era justo, y que con el tiempo se adoptó como si fuera ambas cosas. Luchar contra esas mentiras es luchar por recobrar la memoria. Cuando Fer-

nando Almena escribe en 1979 su drama histórico *Jambre* no trata de la Andalucía de su tiempo, sino de una Andalucía lejana cuya decadencia económica, humana, vital, es fruto de la insania del imperio de los Austrias, dinastía tan legítima como espuria cuyo sentido medieval de los súbditos (los súbditos son objetos) llevó a que la más rica de las regiones de la península retrocediese varios siglos y cayera en una nueva servidumbre de la gleba. Pero como las cosas no podían ser así, los conflictos se multiplicaron. Córdoba será escenario de la endémica rebelión frente a la alianza entre señorío y monarquía frente a una población que no puede aceptar ser objeto, sino sujeto. Almena centra su acción en los acontecimientos de Córdoba de 1652, una crisis de subsistencias y también de legitimidad muy típica de la España del Antiguo Régimen. Un ejemplo entre otros, una crónica dolorosa que contribuye a destruir un viejo tópico, el del imperio español glorioso, forjado tarde, muy tarde, con culminación y muerte durante la ominosa etapa franquista. *Jambre* no tiene protagonistas individuales claros, aunque el conflicto está personalizado de manera intermitente: frente a los ciudadanos de Córdoba que encabezan la rebelión, siempre está en frente el sistema, el régimen señorial de nuevo cuño más que la monarquía, sin olvidar que los señores son una de las partes de la alianza. *La patética figura* de Diego Fernández de Córdoba, finalmente más fiel a su clase que al mandato popular, es ejemplo del poder de los intereses amparados por la ideología justificadora (la «justicia») frente a las demandas de la ciudad. Fernando Alemán, en 1979, parece no haber encontrado la veta humorística que hallará más tarde y en la que se complacerá, pero este drama épico algo temprano se sitúa dentro de la corriente crítica que consigue recuperar la historia en otro sentido, al tiempo que consigue una verdad artística de alto nivel.



*Galerín o El caso de Santa Lucía*, de Pedro Álvarez Ossorio y Carlos Arenas, es una obra de 1980 de gran riqueza dramática. Múltiples personajes, escenas breves, itinerario histórico entre 1926 y 1936, en la España que se precipita hacia la Guerra Civil. El conflicto no se define entre los dos personajes principales, el periodista Galerín y el violento Eduardo Jiménez, El Legionario, opuestos pero no enfrentados; ambos serán víctimas de una deriva que está por encima de ellos y que no consiguen ni siquiera diagnosticar. Tiene esta obra mucho de esperpento, y si algo tiene de épico lo debe más a ejemplos como el de *Luces de bohemia* que a la dramática de Brecht. Este retablo de la España suicida ignora el maniqueísmo, salvo que consideremos tal la pintura ocasional de la risible burguesía cada vez más dispuesta a arrojarse en brazos de la barbarie. Ni Galerín el ilustrado, ni Jiménez el bárbaro son protagonistas de otra cosa que de sus propias biografías, que no dominan. Galerín es la España que no pudo ser; El Legionario es la patología que alimenta el crimen, y el crimen parece victorioso en el verano de 1936, cuando se cierra la acción, cuando hace tiempo que ha muerto Jiménez y es la hora de la deshonra y el final de Galerín. La agilidad dramática de *Galerín o El Caso de Santa Lucía* va más allá de la lectura y reclama a gritos la puesta en escena.

*El hueso de la aceituna*, de Jesús Domínguez, es más reciente. Obra de amplio

reparto femenino, sin apenas presencia de hombres, plantea el conflicto entre las obreras de una fábrica de envasado de aceitunas y la lógica implacable de los cambios económicos (por decirlo con suavidad). Es decir, el antagonista es personaje ausente, pero personaje colectivo. La ausencia del antagonista principal, por otra parte, es característica de las tres obras de este libro. Queda la otra parte, las obreras en huelga y en ocupación. Heroicas, tal vez. Pobre del país que necesita héroes como estas mujeres, por decirlo brechtianamente. Estamos de nuevo ante una obra que se define mejor en escena que en la lectura. Las tres piezas de este espléndido libro tienen esta característica.

La Junta de Andalucía se apunta un pequeño tanto al publicarlas, y se pone en evidencia a sí misma por no propiciar las correspondientes representaciones. Es muy cómodo publicar textos de esta fuerza, de esta garra, de esta lucidez y esta sabiduría dramáticas, y al mismo tiempo permitir que el CAT se degrade con funciones que invocan en vano a Shakespeare y se encanallan en un andalucismo tribal que no se detiene ni ante la pornografía. Ahora bien, peor sería que ni siquiera conociéramos estas obras en libro. Las conocemos, las celebramos. Pero su vigor y su sabiduría necesitan el escenario. Y el escenario, ahora usurpado, necesita obras como éstas. ■

## Hazte socio de la AAT

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



Sección autónoma  
de la Asociación  
Colegial de Escritores

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

# Teatro y memoria en la España del siglo XX

de José Romera Castillo

Francisco Javier Díez de Revenga

*Teatro y memoria en la España del siglo XX*

de José Romera Castillo

Edición:  
José Romera Castillo.  
Visor. Madrid 2003

Acaba de aparecer publicado un interesante volumen compuesto por numerosos y sugerentes estudios sobre el teatro español del siglo XX. Se titula *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, y recoge, bajo la dirección del catedrático de Literatura Española de la Uned, Profesor José Romera Castillo (con la colaboración del profesor de la misma Universidad Francisco Gutiérrez Carbajo), los trabajos presentados en un importante reunión de expertos, que tuvo lugar en la Uned en Madrid, entre el 26 y el 28 de junio de 2002, por lo que el volumen se subtitula «Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías»<sup>1</sup>.

Se inscribe este espléndido volumen en la trayectoria consolidada y prestigiosa del centro de investigación de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas Tecnologías, que, desde la Uned, dirige el profesor Romera, y, bajo cuyos auspicios se han desarrollado en los últimos años diferentes encuentros internacionales, que han culminado en la publicación de varios volúmenes de trascendencia similar a la que tiene el que ahora comentamos.

Las contribuciones ensayísticas e investigadoras que este libro recoge se estructuran, de acuerdo con lo que suele ser habitual en este tipo de volúmenes de Actas, en diversas secciones, que reproducen el programa del encuentro original. Un amplio sector está formado por lo que en el libro se denomina «Sesiones plenarias», o lo que es lo mismo las ponencias que los organizadores del congreso encargaron a dramaturgos significativos y a estudiosos de prestigio. Entre los primeros destacamos la presencia de Ignacio Amestoy y de Paloma Pedrero, y entre los segundos, sobresalen Virtudes Serrano, Mariano de paco, José Antonio Pérez Bowie, Juan Antonio Ríos Carratalá, Jesús Rubio Jiménez y

Francisco Gutiérrez Carbajo, entre otros, pertenecientes a diversas universidades españolas, como Murcia, Salamanca, Alicante, Zaragoza o la propia Uned.

Se introduce, en segundo lugar, un interesante apartado, titulado «Estado de la cuestión: escritura autobiográfica teatral (1950-2002)», realizada por el equipo de Seliten@t, con contribuciones de José Romea Castillo y otros colaboradores y colaboradoras. El Centro de Investigación Seliten@t, inserto en el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Uned), se creó en 2001, por iniciativa del profesor José Romera Castillo (Catedrático de Literatura Española) y es el continuador de las actividades llevadas a cabo por el Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Islynt) del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la Uned, creado en 1991 también por José Romera.

El Centro promueve la investigación en diversas áreas de la literatura actual: impulsar, básicamente, la investigación avanzada sobre las últimas teorías y metodologías aplicadas a la comunicación literaria y la semiótica teatral; reconstruir la vida escénica en España, durante los siglos XIX y XX, esencialmente, y la presencia de las puestas en escena de obras teatrales españolas en Europa e Iberoamérica; investigar sobre la escritura autobiográfica en sus diversas manifestaciones; estudiar diferentes manifestaciones de la literatura y el teatro, especialmente en español (aunque se tengan en cuenta otras lenguas) en los últimos años; investigar sobre el nuevo proceso de creación, difusión y recepción de la literatura en el marco las nuevas tecnologías (Cd-rom e Internet, fundamentalmente); fundamentar las investigaciones en una perspectiva interdisciplinar, relacionando la literatura con otros procedimientos de

<sup>1</sup> José Romera Castillo (editor), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, (Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías), Madrid, Uned, 26-28 de junio de 2002, Visor (Biblioteca de Filología Hispánica, 56), Madrid, 2003, 582 pp.



comunicación (medios de comunicación: prensa, radio y televisión), cine, artes plásticas y musicales, desde perspectivas histórico-literarias, comparatistas, sociológicas, psicológicas, etc.; promover la formación de investigadores cualificados especialmente a través de cursos de tercer ciclo y tesis de doctorado, así como la creación de equipos de investigación: cooperar con otros centros avanzados de investigación (especialmente españoles, europeos e iberoamericanos); organizar anualmente un Congreso Internacional sobre un tema monográfico (novedoso) que no haya sido estudiado en España con la debida profundidad; y publicar resultados de investigación: Actas de sus Congresos, revista Signa (anualmente), tesis de doctorado, etc.

El Centro de Investigación Seliten@t tiene su sede en la Uned (Madrid, España) y colaboran con el mismo otros grupos de investigación. Celebra anualmente (desde 1991) un encuentro científico, de ámbito internacional, en el que destacados investigadores de España y del extranjero tienen la oportunidad de reunirse para exponer y discutir propuestas de trabajo sobre la literatura, las representaciones teatrales y las nuevas tecnologías.

Para esta actividad —una de las más importantes del Centro de Investigación— se elige un tema monográfico, de actualidad, que no haya sido estudiado en España, con la profundización debida, para que prestigiosos investigadores, con invitación expresa, impartan las sesiones plenarias y los interesados en el tema puedan presentar comunicaciones, previamente seleccionadas. Se ha optado por la organización de Seminarios Internacionales para que participen un grupo no muy amplio de investigadores (unos sesenta), con el fin de poder discutir amplia y profundamente los temas propuestos.

Por tanto, de teatro y autobiografía, de teatro y memoria, se ocupa el Centro de Investigación Seliten@t. La actualidad de lo autobiográfico es notable en el ámbito de la teoría de la literatura y en el análisis de textos, como ponen de manifiesto los diversos Seminarios Internacionales y los trabajos de investigación llevados a cabo con anterioridad.

El libro que comentamos es el resultado del último de estos encuentros y, de acuer-

do con la estructura antes señalada, las aportaciones diversas construyen un conjunto armónico con multitud de perspectivas y sugerencias. En el capítulo de las sesiones plenarias, destacamos en primer lugar las ponencias de los dos dramaturgos antes citados. En efecto, Ignacio Amestoy reflexiona sobre sus propios personajes relacionando los conceptos de realidad y ficción y estableciendo la ficción como una mirada narcisista, que deviene en tragedia, la tragedia de la incomunicación de nuestro tiempo. Mientras, Paloma Pedrero se refiere en concreto a su obra *Una estrella*, considerada como reflejo de su vida en el teatro, aunque establece que un autor dramático, como todo escritor, está presente en todas sus obras y su biografía constituye la seña de identidad de cada pieza.

Las ponencias de los estudiosos se inician con la de Virtudes Serrano, que dedica su estudio a la relación entre memoria y autobiografía en los dramas de las escritoras actuales, analizando opiniones y actitudes de un buen número de significativas dramaturgas del siglo XX, para advertir, finalmente, que memoria y autobiografía han nutrido muchas de las obras de Teresa Gracia, Ana Diosdado, Lidia Falcón, etc. También a dos autores del siglo XX, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, dedica su ponencia Mariano de Paco, para concluir que no sólo son las peripecias vitales personales las que han conformado muchos de los episodios de sus obras dramáticas (que identifica y analiza con todo detalle en la ponencia), sino que además tales referencias personales contienen un testimonio y la memoria de una época reciente de la historia de España. Del mismo modo, un análisis colectivo, referido a numerosos autores, lo constituye la aportación de Josep Lluís Sirera, que analiza la memoria del presente en diferentes autores catalanes actuales. Anna Caballé, por su parte, estudia en su trabajo a tres autores diferentes y lo que la biografía y la memoria ha supuesto en sus obras: Adolfo Marsillach, Albert Boadella y Francisco Nieva, en tanto que su obra no es tanto una crónica de sucesos vividos sino un diálogo con el tiempo.

En su ponencia, José Antonio Pérez Bowie va un poco más allá, y del teatro pasa al cine, al analizar la adaptación cine-

matográfica de algunos textos teatrales en escritos autobiográficos. Y trata en su ensayo las aportaciones en este terreno de Luis Escobar, Fernando Fernán-Gómez, Juan Antonio Bardem y José Luis Sáenz de Heredia. Juan Antonio Ríos Carratalá continúa su investigación, ya presentada en un libro anterior, titulado *Cómicos ante el espejo*, analizando los libros de memorias de algunos actores famosos y de larga trayectoria en la escena y en la pantalla como Imperio Argentina, Mary Carrillo, Albert Boadella, Mariano Ozores, Juan Antonio Bardem, etc. A este aspecto, de una forma panorámica, dedica su trabajo referido a numerosos libros de memorias de gente del teatro y del cine, Alberto Romero Ferrer.

Hay que citar también aquellos trabajos, presentados en sesiones plenarias que se han referido a un solo autor. Así lo hacen Francisco Gutiérrez Carbajo (Alfonso Vallejo), Samuel Amell (Fernando Fernán-Gómez), Juan Antonio Hormigón (Adolfo Marsillach) y Jesús Rubio Jiménez (Francisco Nieva).

La segunda parte del volumen está dedicada a mostrar, a través de una serie de aportaciones de expertos, pertenecientes todos ellos al Grupo de Investigación Seliten@t, el «estado de la cuestión» de la escritura autobiográfica teatral, entre 1950 y 2002, con trabajos de José Romera Castillo (la «otra» generación del 27, la del humor), Olga Elwess Aguilar (dramaturgos), Irene Aragón González (directores), Dolores Romero López (actrices), Rosa Ana Escalonilla (actores) y Francisco Puertas Moya, que analiza «modalidades y tópicos» en la escritura autobiográfica de actores españoles.

Se completa el volumen con una tercera parte dedicada a las comunicaciones, que suelen estar escritas, en encuentros del tipo del que comentamos, por jóvenes investigadores en estado de meritoriaje, por lo que es inevitable que en este apartado haya un poco de todo, a pesar de que los gestores del volumen aseguran que han realizado una selección de los trabajos presentados en este apartado. Aun así, hay que destacar algunos estudios muy serios y bien organizados, que ponen de relieve que su autor tiene futuro en el campo de la investigación. Del mismo modo que ocurría con las sesiones plenarias, las comunicaciones se pueden referir a colectivos o a grupos de dos o tres autores, o a autores individuales y

concretos, aunque este aspecto es el que más abunda. Entre ellos, podemos destacar los referidos a Alfonso Sastre (Aboal Sanjurjo), Jaime de Armiñán (Buezo Canalejo), María Teresa León (Cedena Gallardo), María Martínez Sierra (Maira Benítez), Miguel Romero Esteo (Nabet Egger) y José Ricardo Morales (Peiró Barco).

Géneros de la intimidad, la memoria y la autobiografía constituyen un juego de evocaciones y una selección de momentos rescatados del tiempo pasado y transportados al devenir de la vida en una imagen ideal del que escribe. En el caso de los escritores, de los dramaturgos, la autobiografía y la memoria se convierten en reflexión y punto de partida para un recorrido parcial en el que el autor revisa su obra, sus amistades, sus gustos y convicciones que han forjado, poco a poco, una vida plena. «Toda biografía es una novela que no se atreve a decir su nombre», decía Roland Barthes, y la autobiografía es un conjunto de recuerdos y preocupaciones que visita el pasado y se detiene en el presente. Los caminos de la memoria componen una trayectoria que recupera momentos felices, inquietudes intelectuales, amigos y compañeros, teatros y ciudades que, de la estructura de la memoria, han trascendido al texto escrito, al libro. Y en él están presentes las inquietudes políticas, la crítica de lo cotidiano, las huellas de una existencia intensa e inquieta.

Cualquier memoria, cualquier autobiografía tiende inevitablemente a la digresión filosófica o a la reflexión política, al enfrentamiento intelectual con las actitudes de otros, a la lucha por la vida de cada día, al encuentro consigo mismo y con los demás. «La historia de mi vida no existe», escribió Marguerite Duras insistiendo en que sólo su obra era la justificación de su existencia. «Buero será su obra», afirmó el gran dramaturgo español indicando que la memoria que de él quede no será la de su biografía, sino la de su obra dramática, haciendo coincidir en el concepto de «su obra», todo: vida, pasiones, inquietudes, ideología y creación artística. La memoria recorre así pasajes de una vida y construye un mundo literario (teatral) en el que no sólo se autorretrata el personaje, el dramaturgo, sino también, como advertía Mariano de Paco, todo un tiempo de España. ■



# EL TEATRO COMO CENTAURO

**L**a doble naturaleza del teatro — todos lo sabemos— tiene algo de animal fabuloso. Como una suerte de centauro, participa del espectáculo y de la literatura. Y quienes tratan con centauros saben que en ellos no es posible discernir cuál de las dos naturalezas prevalece, ni por supuesto, disociarlas o reducirlas a una.

En *La invención de la literatura* Florence Dupont ha planteado una hipótesis muy atractiva. Según ella, la poesía en el mundo antiguo formaba parte de la zona caliente de la cultura. Y en nuestra época la literatura se ha quedado en la zona fría. Caliente y frío han sido utilizadas como categorías antropológicas, pero hemos de verlas como instrumentos literarios, que dan cuenta de la conexión con la vida. Una oposición tan sensorial como caliente/frío puede corresponderse con otra antinomia abstracta: la de irracional/racional. En parte es así, pero además recoge la diferencia entre social/individual. Veámoslo en lo concreto: en la zona caliente de la cultura se hallan los acontecimientos deportivos o musicales, con independencia de que los tomemos en sus momentos masivos, o en su percepción individual. La literatura, en cambio, ha ido enfriando sus posibilidades.

¿Y qué sucede con el teatro? Su gran aportación es que es el único género literario que ha mantenido intacto su calor primigenio, sin roturas en su prodigiosa continuidad sostenida. Su fuego se ha transmitido de mano en mano como una llama sagrada a lo largo de los siglos. No le ha hecho falta empezar desde cero en la modernidad, como han tenido que hacer los Juegos Olímpicos. Ya se ve que la metáfora del centauro quizá debiera ser sustituida por el símil de Proteo. La lectura ha sido primordial para esa perduración. Cuando las representaciones fallaban y los anfiteatros eran ruinas, el teatro perduró en los que lo leían y lo escribían. Nunca bajó ni un grado, porque siempre tenía en el horizonte la posibilidad —la potencia, no sólo aristotélica— de volver a representarse. En ese calor antropológico del teatro caben la fiesta y la embriaguez, por supuesto, pero también el alcance público que tiene hasta la más minoritaria de las representaciones o la más solitaria de las lecturas, no se olvide. Alcance público significa eficacia social y política, algo en lo que aventaja a los demás géneros literarios desde sus orígenes griegos, porque lo logró en las cotas más altas de belleza. Así que el teatro también se lee, y



además de distinta manera. ¿Cuál puede ser, entonces, la singularidad de ese centauro? Nada menos que su viaje instantáneo de ida y vuelta. El teatro escrito y leído es literatura que no se ha enfriado. Veámoslo en lo muy concreto. Está reciente todavía una película española que lleva el título inmortal de *Lísistrata*. Es una versión libre de la obra de Aristófanes, con su planteamiento esencial, de rebelión de las mujeres y apología de eros contra la guerra. Todo de una absoluta actualidad, incluido el humor. Los pasos que ha recorrido el texto de Aristófanes han tenido que ver mucho con la lectura.

Del libro pasó a un cómic de culto. De ahí, al cine, renovando su relación directa con Aristófanes. Es muy posible que pronto veamos en una misma librería, y en estantes no muy alejados, el libro de Aristófanes, el cómic, la película y el libro con el guión cinematográfico. No sé si este viaje —no tan distinto de los medios clásicos de transmisión de un texto— da idea de lo fundamental que es leer teatro y de lo versátil que este se muestra para propagarse por las zonas vivas de la cultura.

Ya en Roma comprobaron esto quienes leían en soledad a Terencio. Sigue sucediendo con la lectura que hacemos de los dramaturgos grecorromanos: basta con abrir un ejemplar impreso de *Antígona* para que el lector constate un fuego antiguo. Antes o después, las lecturas de las tragedias de Séneca, de *La Celestina*, de Don Álvaro. Cocteau o Sartre.

Y si hay que particularizar una atracción, que sea Shakespeare, en dos momentos. De la adolescencia me queda el recuerdo de lecturas fulgurantes de su teatro, en la traducción de Astrana Marín, cuyas líneas unas veces cegaban y otras resultaban extrañamente graves, casi pesadas, como joyas bárbaras muy difíciles de calibrar. De este verano es la lectura de *Cimbelino*, en la versión de Javier García Montes, cuyo lenguaje muestra una serenidad y un encanto difíciles de describir. Las sorpresas y maravillas de este drama romántico dejan sin fuerzas al rey Cimbelino. También a sus espectadores. Y, añado yo, a sus lectores, que lo recorren como aventureros. Los personajes de *Cimbelino* se pasan el tiempo durmiendo y despertando, muriendo y resucitando. Igual que en la vida, pero con más intensidad. ¿No es eso una lectura inolvidable? ■

Juan Antonio González Iglesias  
Universidad de Salamanca

# DON JOSÉ

(1903-1996)

Santiago Martín Bermúdez

Tres centenarios teatrales en 2003: Aub, Casona, López Rubio. Dos exiliados y un paseante. El paseante es don José López Rubio, que fue motrileño y longevo; longevo, como su paisano don Paco Ayala. Fue don José cineasta, con películas como *Eugenia de Montijo* (1944), aunque de su generación y círculo de amistades el auténtico cineasta fue Edgar Neville. A cambio, él fue mejor autor dramático que Edgar, y en ocasiones superior a Mihura. Cuando se inventó el cine sonoro, a Edgar lo llamaron a Hollywood para hacer las dobles versiones aquellas, porque todavía no se habían inventado ni el *soundtrack* ni el doblaje. Edgar se llevó a López Rubio y a Eduardo Ugarte, que habían estrenado dos comedias en colaboración en 1928-1929, *La casa de naipes* y *De la noche a la mañana*. También se llevó a Jardiel y a Mihura, y por allí andaban Martínez Sierra y Catalina Bárcena. Sólo Edgar y don José hablaban inglés; tal vez también Ugarte. Este grupo coincide en edad con la Generación de la República, esto es, la del 27. Pero no tienen nada que ver.

Los años treinta de la gran depresión y el ascenso del fascismo fueron para ellos años de buena vida y estupendas amistades. Por mencionar unan sola: Chaplin. Cuando la guerra civil, López Rubio estaba lejos, pero su corazón se encontraba con los franquistas. Edgar puso su talento cinematográfico al servicio de la causa facciosa. Edgar fue un hombre bueno, pero ese baldón está ahí. Sonrojan sus cortos propagandísticos, pero más tarde hizo cosas como *La vida en un hilo*, *Domingo de carnaval* o *El crimen de la calle Bordadores*, y *Nada*, basada en la novela de Carmen Laforet. No tuvo buenas relaciones con la bestia triunfante, que no había roto todas las ilusiones sólo para limpiarles la calle a unos señoritos.

Don José se dejó querer, pero tampoco le quisieron demasiado. Max Aub y Alejandro Casona se marcharon al exilio. Sin embargo, tanto a Casona como López Rubio se les considera representantes del teatro de evasión. No tenemos tiempo para desmentirlo en el caso de don José, aunque sí sea cierto que a menudo los personajes de éste sean propicios a la evasión. Don José escribía en la España fantasmal de los años cuarenta y cincuenta; los personajes



de Buero vivían pesadillas, mientras los de López Rubio pretendían fabricarse una realidad improbable: el inventado personaje ausente de Alberto, las fantasías de la protagonista de *La venda en los ojos*, el teatro en el teatro de *Celos del aire*, la ficticia cena de *Cena de Navidad*, la otra vida de *La otra orilla* (¿son estas cinco sus mejores comedias?).

Jardiel muere demasiado pronto, lleno de amargura por su retroceso y el ascenso de odiados «comunistas» como Buero. En ese momento se enciende la estrella de López Rubio, que brillará durante los cincuenta y parte de los sesenta. De los sesenta es una todavía espléndida comedia, *Nunca es tarde*, con personajes que siguen soñando, pero menos. En ella, Don José se prepara para la muerte, y no sabe que será el superviviente, que no morirá hasta treinta años después. Hay otras comedias muy flojas en esos años, como *Esta noche tampoco*, a mayor gloria de Conchita Montes. Pero López Rubio es el gran inventor de situaciones de una teatralidad rica y llena de fantasía (fantasía, no necesariamente evasión). Se consideraba un gran dialogador, y lo era, pero reducirse así sólo era modestia.

Fue guionista de una serie de televisión llamada «Al filo de lo imposible», que nada tiene que ver con otra que acaso abusivamente se ha llamado así no hace mucho. Tenía un don, el de plantear situaciones extraordinarias, insólitas, y saber darles verdad dramática. Como Jardiel, pero en su propio mundo. Lo suyo era la comedia, pero escribió al menos dos dramas: *Las manos son inocentes*, un caso de conciencia y de culpa, pero su diálogo es demasiado desenvuelto para ser convincente; y *La puerta del ángel*, un drama rural de esos que él no creía adecuados para Conchita Montes, un drama social tardío y muy bello de una época en que se hallaba sumido en el olvido. En ese tiempo alguien mucho más joven vino a rescatarle. Fue Pere Gimferrer, que reeditó en Seix Barral su temprana novela *Roque Six*, muy ramoniana (todos ellos eran algo ramonianos a finales de los veinte), y que defendió con éxito la entrada de don José en la Academia. Su estrella había empezado a apagarse al tiempo del regreso de Casona, curiosamente.

El gran estudioso de López Rubio es José María Torrijos. A él le dedicamos estas líneas. ■

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

