

LAS PUERTAS DEL
DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



3€. Siglo XXI. Otoño 2004. Número 20



FIRMAS EN EL SALÓN

José Monleón. Roberto «Tito» Cossa. Fernando Savater.

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]

De secuestros y sucedáneos

Jesús Campos García

4. El autor español en el siglo XX

José Monleón

14. ¿El que escribe teatro —y sólo teatro— es un escritor?

Roberto «Tito» Cossa

16. El verbo se hizo carne

Fernando Savater

18. Casa de citas o camino de perfección

19. Cuaderno de bitácora

Caos

Antonio Álamo

21. Libro recomendado

Memorias (1 y 2). El hombre y el niño, y Yo...Ellos de Arthur Adamov

Miguel Signes

24. Reseñas

Bárbara Fidele de José Ricardo Morales. Por Santiago Martín Bermúdez

El pájaro solitario de José María Rodríguez Méndez. Por Domingo Miras

Una antología imprescindible de Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera.

Por Felipe B. Pedraza Jiménez

Teatro Spagnolo Contemporaneo III (I Giovani Drammaturghi) de Emilio Coco.

Por Jerónimo López Mozo

En la ardiente oscuridad de la dramaturgia española de Virtudes Serrano.

Por Jesús Rubio Jiménez

35. El teatro también se lee

De unos cuantos personajes en busca de autor, en el «venteatro» de Palomeque

José A. Pascual

36. Sanchis y la memoria común

Juan Mayorga



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



EL AUTOR ESPAÑOL



[José Monleón]

Texto pronunciado en la inauguración del **V Salón Internacional del Libro Teatral**, con ocasión de recibir el nombramiento de Socio de Honor de la **Asociación de Autores de Teatro**, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 5 de noviembre, del año 2004.

EN EL SIGLO XX

Lauro Olmo, Alberto Miralles y Fernando Savater

Lógicamente, mis primeras palabras han de ser de gratitud. Y quisiera que esa lógica no otorgara a mis palabras un carácter cortés y rutinario. Para mí, la atención de la **Asociación de Autores de Teatro**, a la que pertenezco desde hace años, constituye una profunda gratificación. Como lo fue no hace mucho, una distinción de la Unión de Actores. Porque, aún cuando la teoría haya ocupado buena parte de mi dedicación teatral, yo siempre me he considerado «un hombre de teatro» mucho antes que un crítico o un asiduo visitante. Como sabéis, he escrito varias obras, algunas en colaboración con autores de distintos países con quienes comparto la necesidad de interrogarnos por los conflictos mediterráneos. He dirigido varios Festivales Internacionales y respondo de una publicación que, a lo largo de medio siglo, se ha esforzado en atender y divulgar a los autores más lúcidos, no siempre acogidos por la industria escénica, y en su mayoría españoles, y, en definitiva, he andado por medio mundo durante años haciendo del teatro mi lenguaje. No el lenguaje familiar, alimentado por el ejercicio de un oficio, sino el que nos ha sido propuesto por un teatro, de muy diversa poética, pero coincidente en su empeño por desvelar las agonías y esperanzas que la crónica diaria nos oculta. Al teatro le debo mi percepción del mundo. Porque me ha enseñado que los conflictos se concretan en los personajes, que no son dilemas que pertenecen a la abstracción del discurso moral o político, sino realidades inscritas en la existencia carnal de los humanos. Es decir, que no hay, simplemente, víctimas, englobadas en una etiqueta y un número, sino individuos precisos, con su memoria y su esperanza,

que viven su dolor y su agonía. Y que solicitan —y esa es otra gran enseñanza del teatro— el compromiso de nuestra imaginación y de nuestro pensamiento para habitar su soledad y su desamparo.

Así que agradezco la generosa atención de la **Asociación de Autores de Teatro** como una declaración de complicidad y compañerismo, porque los autores y los actores son el aire y la sangre del teatro, es decir, del espacio imaginario, y, a la vez, palpable, donde yo vivo.

No puedo dejar de recordar que la **AAT** ha decidido honrar en el **V Salón del Libro Teatral** a Lauro Olmo, Alberto Miralles y Fernando Savater. Con los tres he mantenido a lo largo de los años y sigo manteniendo una cordial relación, aunque dos hayan muerto y al tercero no lo he visto desde hace tiempo.

Lauro es una de las personas más sencillas y entrañables entre los autores de mi generación. Se empeñó en que salieran a escena los españoles que nunca salían: y, aunque conoció más de un éxito, fue estrenado en varios países, y gozó de la estima y el reconocimiento del sector más lúcido del teatro español, es obvio que, como le sucedió a tantos compañeros, hubo de navegar contra la corriente dictada por las circunstancias políticas y el conservadurismo teatral. De Alberto Miralles, habría que decir que su extensa obra, en su mayor parte editada, no tuvo en los escenarios la casa que merecía. Desde sus años juveniles, al frente del Grupo independiente Los Cátaros, rebelado contra la templanza acomodaticia del teatro de su época, Alberto fue un grito exigente y generoso, sucesivamente defraudado por las opciones perdidas de la sociedad española. En ambos casos, el de Lauro y el de Alberto, también agradezco la posibilidad de figurar entre

Una de las características del gran teatro, desde la tragedia griega a nuestros días, ha sido la de interrogar sobre conflictos que el pensamiento oficial eludía o consideraba resueltos.

El autor no es un ser que fantasea su realidad, sino que hace de su imaginario la fuente de una alegoría y una estilización que desvelan lo que los ojos y los oídos no desvelarían jamás.

los prologuistas de los volúmenes que la AAT ha dedicado, muy merecidamente, a la edición de sus obras.

Y en cuanto a Fernando Savater, hoy asociado a los conflictos que sacuden al País Vasco, fue también, años atrás, un valioso dramaturgo, que mostró la vigencia de determinados mitos históricos, con los que penetrar en las realidades contemporáneas. Teatro donde el pensamiento era el espacio del conflicto, enfrentado a ese otro del enredo, que hace de la sorpresa su primera, y en los peores casos única, virtud dramática.

Y, aún, antes de cerrar esta introducción, quiero celebrar la participación en el acto de representantes del Ministerio de Cultura, de la Comunidad de Madrid y de su Ayuntamiento. Organismos regidos por fuerzas políticas de distinto signo, que, sin embargo, apoyan con el mismo interés este **Salón del Libro Teatral**. Pienso que así habría de suceder siempre y que los compromisos de la Administración con la Cultura debieran avanzar o mantenerse, en tanto que se trata de un bien público, con independencia de la coyuntura política. El acceso a la cultura es un derecho constitucional de los españoles, que implica, sobre todo, una obligación para el Estado. Así se cumple en este acto, y quiero, por ello, felicitar a los organismos oficiales aquí representados.

El autor y su realidad histórica

Entendí, desde muy pronto, que el teatro es una expresión en la que confluyen factores de diversa procedencia y naturaleza. Ni siquiera la literatura dramática podría explicarse desde la mera autoría personal, sujeto como está el escritor a un determinado contexto social y teatral. Contexto que no supone una relación determinista, sino un espacio de confrontación entre las ideas y programas sociales, en el poder o en la oposición, que definen el tejido vital del dramaturgo. Lo que hace de su obra, paralelamente a su singularidad, la expresión de una realidad histórica, con su correspondiente repertorio de conflictos. De hecho, una de las características del gran teatro, desde la tragedia griega a nuestros días, ha sido la de interrogar sobre conflictos que el pensamiento oficial elu-

día o consideraba resueltos. Lo cual, en definitiva, otorga al teatro una dimensión de historia de los humanos, generalmente ausente en lo que, bajo el título genérico de historia, es, básicamente, la historia del poder, la relación de los personajes, ambiciones e intereses que dominaron las tierras y los pueblos a lo largo de los siglos. De ahí esta dimensión añadida a su condición poética, que, a mi modo de ver, es parte del teatro, entre otras razones, porque también las poéticas personales emergen de percepciones de la historia en momentos concretos.

He de interrumpir una reflexión, a la que he dedicado buena parte de mi labor crítica. Pero quería llegar hasta aquí para señalar mi visión del teatro como un todo, donde el autor literario es el portavoz, imaginativo e independiente, de las vivencias y conflictos de su tiempo, lo que supone, de inmediato, un vínculo profundo con los destinatarios de su obra.

Pero es que, además, como todos sabemos, entre el texto dramático y el espectador teatral media la poética —es decir, la creación— de un lenguaje escénico, a su vez condicionado por una serie de experiencias, maestros y exigencias, sujetos a un proceso, a la vez histórico, experimental y proyectado sobre el futuro. Cada tiempo pugna por sustituir el teatro heredado por el teatro de su tiempo, lo cual supone un empeño donde creación e indagación, emoción y reflexión, compromiso contemporáneo y conciencia histórica, han de articularse —independientemente del propósito explícito— para alcanzar la condición de expresión escénica de una época. Es decir, para no ser un anacronismo amparado en la costumbre.

Así que, más allá de haber escrito media docena de obras dramáticas, asumo la distinción con que hoy me honráis los autores desde mi condición de hombre de teatro, que ha intentado enraizarlo en la historia conflictiva de las sociedades, otorgando al dramaturgo el relevante papel que le corresponde, pero sin aceptar que la historia del teatro sea, como a menudo se nos ha propuesto, la historia de unos cuantos autores. Ciertamente, en tanto que expresión artística, es necesario partir del talento y la capacidad poética —es decir, para crear un sistema simbólico, que llegue donde jamás llegaría la transcripción puntual— de quien



escribe, pero, justamente, será en la percepción de las vivencias de su sociedad y de su tiempo donde encontrará las raíces de ese talento. El autor no es un ser que fantasea su realidad, sino que hace de su imaginario la fuente de una alegoría y una estilización que desvelan lo que los ojos y los oídos no desvelarían jamás.

He escrito innumerables prólogos dedicados a los autores españoles de mi tiempo, y ello ha sido un excelente ejercicio para sumergirme en su trayectoria biográfica y en el curso de su obra. En todos los casos, ello me ha empujado inexorablemente a interrogarme por el sentido de la justicia que subyace debajo de la llamada «justicia poética». De Rafael Alberti recuerdo una versión de *El despertar a quien duerme*, de Lope de Vega, en la que se planteaban las contradicciones entre el resto de la obra y su desenlace. Súbitamente, se articulaban apañes y comportamientos que negaban los antecedentes del drama. ¿Por qué? Era obvio que hubiera sido estúpido

atribuirlo a la torpeza del dramaturgo o al deseo de ofrecer un final feliz. Esta «felicidad epilodal» —practicada hoy en el cine con penosa puerilidad, por razones básicamente mercantiles— tenía entonces una razón política, que quizá el autor ponía de manifiesto al resolver con visible torpeza la conclusión del drama. ¿Acaso no hubiera sido más fácil ordenar la historia y los comportamientos de manera que esos finales hubieran sido más coherentes? ¿Quería decirse que los «principios» están por encima de los hechos y de las personas y que, en cualquier caso, han de cumplirse? He participado en numerosos debates sobre este punto, que, por su simple existencia, independientemente de las distintas opiniones, revelan ya una de las razones de la vigencia de los mejores dramas de nuestro Siglo de Oro, quizá incomprensible si nos atuviéramos a su explicitud verbal doctrinaria. ¿Qué pensar de obras como *El alcalde de Zalamea*, *Fuenteovejuna* o *La Estrella de Sevilla*, por citar sólo algunos ejemplos

El hombre deshabitado, de Rafael Alberti. Centro Cultural de la Villa, 1988. Director Emilio Hernández.

Un ejemplo de la inequívoca relación entre la historia del teatro y la historia de las sociedades sería, en el caso de España, la liquidación del imperio colonial en 1898.

La identificación entre cada uno de los momentos de una sociedad y su cultura oficial es una falsedad, porque, frente a la presión dominante, los individuos no sólo disponen de un margen que va desde la adhesión al rechazo, sino que ese es el espacio donde maduran las corrientes que alteran lo establecido.

emblemáticos donde se defiende la sumisión incondicional a la Monarquía a la vez que se exponen conductas reales injustas o reprobables. La sociedad está debajo, lo asuma o no conscientemente la intención del autor. Esa es la razón por la que muchos nos sentimos parte del teatro y por la que éste nos necesita a todos. Espero que mi labor teórica en esa dirección sea la razón de la generosa decisión de los compañeros de la **Asociación de Autores de Teatro**.

Los autores españoles frente al noventa y ocho

Un ejemplo de la inequívoca relación entre la historia del teatro y la historia de las sociedades sería, en el caso de España, la liquidación del imperio colonial en 1898. De hecho, a partir de ese momento, se polariza la imagen nostálgica de un sector del país que se niega a aceptar la nueva situación, y otro sector que asume la realidad como punto de partida. Naturalmente, el fenómeno se manifiesta a través de respuestas de distinto carácter. Pero para los españoles que éramos niños durante la última guerra civil ha quedado en la memoria la hora en que, después de tres años de sangre, en medio del pánico y la miseria, los vencedores proclamaron que éramos un «Imperio hacia Dios». Supongo que era el recuelo de muchos años de patriotería castigada, azuzada por la esperada victoria de la Alemania hitleriana. Ignoro que prebendas esperaba el Régimen de Franco de quienes habían sido sus firmes aliados durante la contienda civil. Pero para muchos de los que vivimos aquellos días y vivimos los presentes, es inevitable la asociación entre las inesperadas proclamas imperiales de entonces y las decisiones recientes de un Presidente del Gobierno para sacarnos, según afirmó, del «rincón de la historia» donde nos encontrábamos.

Este sentimiento, propio de un país que dejó de ser «gran potencia», del todo explicable históricamente, germina hoy en muchos lugares, al amparo de nostálgicas evocaciones de un glorioso pasado. Sentimientos que se traducen, lógicamente, en aspiraciones incompatibles entre sí y son causa latente de enfrentamiento, sobre todo

cuando las ideologías nacionalistas lo incorporan al concepto de la identidad colectiva.

El teatro español acusó de inmediato la ruptura social generada por el 98. Y, frente al romanticismo tardío de Echegaray, sujeto a formalismos grandilocuentes y a un sistema de convenciones y efectismos, surgieron las propuestas de quienes, incluido el joven Jacinto Benavente, intentaron acercarse a la realidad con sus distintas poéticas. El rechazo de la concesión del Nobel a Echegaray, encabezada por Azorín, no era, como dijeron reiteradamente quienes participaron en la protesta, un ataque contra el autor, sino contra la idea de que su obra pudiera considerarse representativa del teatro español que por entonces ya se escribía. Era otro tiempo histórico y, con Unamuno, el citado Azorín, y, sobre todo, Valle Inclán, se abría paso un teatro que aspiraba a alimentarse de la percepción de su tiempo antes que de la aplicación de una preceptiva que determinados críticos y buena parte del público identificaban con la naturaleza misma del teatro. El rechazo conservador contó con varios frentes: la crítica teatral de los periódicos más influyentes, la mayor parte de los profesionales de la escena y el público tradicional, sectores que se integraban en una concepción afín del teatro y de la realidad social española. De manera que, con toda lógica, quienes proponían ese teatro distinto sostuvieron a lo largo de toda su vida, en distintos periodos, claras posiciones de disidencia intelectual, política y teatral respecto del conservadurismo dominante.

Aparece aquí un rasgo esencial en los dramaturgos que importan: su insumisión, el ejercicio de su libertad frente a normativas que se revestían de referentes incuestionables. Hoy, cuando los medios de información imponen falsas generalizaciones con las que simplificar la comprensión e interpretación de la realidad, es importante subrayar hasta donde el escritor, en nuestro caso el dramaturgo, expresa el encuentro del individuo con la presión histórica, ante la que caben diversas opciones. O, dicho de otro modo, que la identificación entre cada uno de los momentos de una sociedad y su cultura oficial es una falsedad, porque, frente a la presión dominante, los individuos no sólo disponen de un margen que va desde la adhesión al rechazo, sino



Foto: Daniel Alonso.

que ese es el espacio donde maduran las corrientes que alteran lo establecido. Consideración que subraya el valor de los escritores e intelectuales en la dinámica histórica, su papel en los procesos críticos y de cambio, aunque sea forzoso añadir que, en muchos casos, esa potencialidad ha sido usada perversamente para propiciar involuciones sociales o ideológicas.

La II República española

Con la llegada de la II República, la dramaturgia española vive de nuevo un momento de confrontación entre la corriente tradicional y lo que el excelente crítico Enrique Díez Canedo calificó de «Elementos de renovación». Una vez más, el hecho se deriva de una circunstancia histórica concreta, en este caso directamente ligada a un programa político, que incluía, con toda coherencia, el acceso del medio popular al arte y la cultura

como una parte importante de la «instrucción pública». Son los años de La Barraca, las Misiones Pedagógicas, el afianzamiento de Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid o los primeros Festivales en el Teatro Romano de Mérida. El entusiasmo político suscitado en amplios sectores por la República fue acompañado de una nueva estimación social del arte y la cultura, según se manifiesta, por citar un ejemplo emblemático en el teatro, en las reiteradas conferencias y declaraciones de Federico García Lorca al respecto. De nuevo se plantea la necesidad de un teatro distinto al habitual en términos que resumió el grito de Rafael Alberti, en el 31, al término del estreno de su obra *El hombre deshabitado*: «¡Muera la podredumbre del teatro español!». El propio Alberti sufriría en sus carnes la dificultad de llevar a los teatros lo que era objeto por entonces del entusiasmo popular: la historia de Fermín Galán y García Hernández, cuyo fusilamiento había sido uno de los últimos episodios de la Monarquía. Rafael les dedicó

El alcalde de Zalamea, de Pedro Calderón de la Barca. Teatro de la Comedia, 2001. Director Sergi Belbel.

De nuevo se plantea la necesidad de un teatro distinto al habitual en términos que resumió el grito de Rafael Alberti, «¡Muera la podredumbre del teatro español!».

El teatro, sometido a censura previa, fue considerado un pasatiempo, más o menos inteligente según los casos, pero raramente concebido como un espacio de crítica e interrogación.

un drama, sujeto, en la forma y en el argumento, a propósitos coherentes con el momento histórico, que, sin embargo, mereció uno de los grandes pateos de todo el teatro español del siglo XX. Hubo que echar mano del telón metálico, y Margarita Xirgu, intérprete de la protagonista, recibió el bofetón de una distinguida dama sólo unos días después cuando paseaba por el Retiro. Unamuno y Valle seguían escribiendo un teatro distinto, al que se sumaban nuevos autores, encabezados por García Lorca, Alberti y quizá Jacinto Grau. En todo caso, las elecciones del 34 señalaron lo que muchos historiadores han considerado inevitable: la imposibilidad de resolver, en términos prácticos, y dentro de un moderado reformismo, las exigencias sociales y las demandas de las regiones «históricas», incompatibles con la estructura política y económica de la España del 31. Desterrado Alberti y con un Lorca que había pasado de las expectativas de La Barraca a la premonitoria *Casa de Bernarda Alba*, con Margarita Xirgu desalojada del Español, el teatro interrumpió pronto los caminos esbozados sólo unos años atrás. La victoria del Frente Popular en las elecciones del 36 precipitó el Alzamiento Militar. Para entonces, la inmensa mayoría de los autores que estrenaban con regularidad y éxito respondían a las exigencias del conservadurismo. Cuando llegó la guerra, muchos consiguieron reunirse en San Sebastián, capital teatral de la España «nacional», otros prefirieron exiliarse, como fue el caso de Arniches, a la espera del resultado de la contienda. Unamuno y Valle murieron en Salamanca y Santiago, en una dolorosa penumbra. Y Lorca y Muñoz Seca fueron asesinados, el uno en Vízcar y el otro en Paracuellos, dramaturgos de cada una de las dos Españas. Y en los escenarios de la zona republicana sucedieron varios hechos, ajustados a la historia de nuestro teatro:

1. Se vio de inmediato que carecíamos de una tradición teatral capaz de asumir las excepcionales circunstancias.

2. Frente a la desertión de los dramaturgos profesionales, un puñado de poetas tomó el relevo y propuso una serie de obras breves que intentaron, con los límites de la urgencia y de la guerra, dar algunos de los pasos perdidos.

3. Cuando el Teatro de Arte y Propaganda, que dirigía María Teresa León en el Tea-

tro de la Zarzuela, avanzó con firmeza y propuso —contando con Rafael Alberti— un camino coherente, los conflictos que enfrentaban a las distintas fuerzas —y, muy especialmente, a comunistas y anarquistas— acabaron obligando a cerrar el Teatro. Era a finales del 37 y Madrid intentaba mantener una actividad teatral muy superior a la propia de una ciudad asediada.

Era tiempo de urgencia y aquel camino, abierto en el 98 y retomado en el 31, solicitaba una serenidad ausente. Piscator abandonaba Barcelona, decepcionado por una *Tierra baja*, de Guimerá, que en nada respondía al temblor revolucionario. Mientras Jacinto Benavente, en Valencia, suscribía declaraciones contra el fascismo a la espera de que la victoria del Ejército de Franco le devolviera el amor de su público.

La dictadura

El 39 supuso mucho más que la hegemonía del pensamiento tradicional. La guerra había tenido el carácter de un ajuste de cuentas largo tiempo postergado y supuso la imposición de su versión más radical. En Cataluña se multiplicaron los cartelitos «prohibiendo hablar otra lengua que no fuera la del Imperio», la Iglesia, el Ejército y la Victoria fueron las columnas del nuevo Estado, y el teatro, sometido a censura previa, fue considerado un pasatiempo, más o menos inteligente según los casos, pero raramente concebido como un espacio de crítica e interrogación, punto de encuentro pacífico entre las distintas ideas y visiones de la sociedad española. Durante un primer periodo, no hubo más horizonte que el oficial, en un contexto marcado por el exilio, los juicios sumarísimos, las ejecuciones, la División Azul y una retórica presidida por el culto al Caudillo. El desenlace de la II Guerra Mundial y la tensión subyacente entre marxismo y capitalismo creó una realidad que el Régimen español supo aprovechar inteligentemente. De su exclusión de las Naciones Unidas se pasó a una etapa de integración en el orden internacional, de la que los EE.UU. que empezó a considerar la posibilidad de una futura guerra con la Unión Soviética, fue el principal valedor.

El conflicto entre la naturaleza del Régimen —su Nacionalcatolicismo y su con-



Foto: CDT.

dición de Dictadura— y la orientación democrática del nuevo orden internacional, creó en nuestro país una zona de ambigüedad en la que se ampararon una serie de dramaturgos y movimientos, desde el teatro universitario a, con posterioridad, el teatro independiente. Vivíamos en un país con la expresión controlada, anclado oficialmente en la Victoria del 39, sujeto a un Régimen inamovible, y, al mismo tiempo, se habilitaba la existencia de un espacio menor destinado a maquillar la realidad española ante el extranjero —es decir, a mostrar que también aquí, siquiera una sola noche, en sesiones de cámara, se representaban ciertos autores no alineados con el pensamiento oficial— y a «contener» los afanes críticos de las nuevas generaciones, para las que la Victoria, por más que se recordase constantemente, era agua pasada.

Surgió así una nueva y singular oportunidad —impensable de no existir la citada contradicción— para que nuestros autores

retomaran la senda de ese «otro teatro», que, sin embargo —y por eso he utilizado el término «singular»— rara vez se representaba o lo hacía en condiciones precarias. De Valle Inclán era la expresión «teatro de una sola noche y gracias» que retomó y multiplicó su vigencia. De nuevo, la línea entre la literatura dramática y el escenario se hizo más visible, pues fueron muchas las obras escritas —a veces ganadoras de los más prestigiosos premios teatrales españoles— a sabiendas de que difícilmente sortearían los obstáculos de la censura, y que, cuanto más, alcanzarían el permiso para ser publicadas. El teatro se lee poco, y, además, sólo por el sector profesional o muy especialmente interesado en él. El teatro llega a la sociedad —siempre en términos reducidos— a través de la representación, y cuando ésta no existe o se ofrece de un modo aislado o marginal, sigue siendo, en realidad, un proyecto social de teatro, limitado, de momento, al área de un reducido sector.

Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca, de José Martín Recuerda.
Director Adolfo Marsillach.
Teatro de la Comedia, 1977.

Surgió así una nueva y singular oportunidad para que nuestros autores retomaran la senda de ese «otro teatro», que, sin embargo rara vez se representaba o lo hacía en condiciones precarias.

Hemos vuelto a tener una dramaturgia, esta vez exenta de la persecución gubernativa, pero nuevamente menospreciada por la demanda y por la crítica dominantes.

Estos fueron los términos en los que, durante varias décadas, escribieron los dramaturgos españoles. Algunos, como Alfonso Sastre, con varios estrenos y una proyección de sus ideas, aunque no siempre de sus textos; otros, como Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Martín Recuerda o Domingo Miras, con brillantes eclosiones, pronto apagadas por nuestra realidad sociopolítica. La lista de los autores englobados en lo que se llamó Generación Realista y Nuevo Teatro Español es larga y no quiero aventurar sus nombres, dado el objetivo de estas palabras y el riesgo de omitir involuntariamente a muchos que merecen ser nombrados.

El caso es que, paradójicamente, durante la Dictadura fueron muchos los autores que hicieron de la censura un desafío a su libertad. Todos hubieran querido, lógicamente, estrenar; pero puesto que lo que querían decir y cómo lo querían decir era difícilmente compatible con la censura, se abrió un espacio de límites inciertos, donde a veces las alegorías y las complicidades —con el público, y, más tarde, incluso con algunos censores, que intentaban así consolar las amarguras de su oficio— salvaban el obstáculo, otras perecían en el intento, otras llegaban al escenario con visibles amputaciones, y otras, llanamente, asumían la condición de teatro «irrepresentable», adjetivación contradictoria que, significativamente, han usado algunos de nuestros más grandes autores del Siglo XX.

Los libros, las revistas especializadas, las trastiendas de algunas librerías, donde las ediciones argentinas y mexicanas nos daban lo que aquí se prohibía, las esporádicas escapadas a Francia —muy especialmente, a París, a ser posible coincidiendo con la temporada del Teatro de las Naciones— fueron alimentando no sólo un pensamiento teatral sino una dramaturgia alejada de la tónica de nuestros críticos y nuestros escenarios. Donde, justo es decirlo, Antonio Buero Vallejo, con la experiencia personal de una guerra perdida y una condena a muerte, que logró esquivar tras una larga espera, encontró, con frecuencia, el modo de llevarnos a un escenario distinto del que, aparentemente, nos ofrecía.

Soy un hijo de la Guerra Civil, educado y teatralmente crecido en la larga posguerra. Y, desde entonces, tengo un gran respeto

por todos los autores españoles que se han empeñado o se empeñan en ensanchar ese camino quizá articulado a comienzos del siglo XX, reiteradamente cegado por buena parte de nuestros públicos, nuestros críticos y nuestros profesionales, aferrados a las máscaras —a menudo, sólo aparentemente antagónicas— de las preceptivas y las ideologías doctrinarias, y siempre reabierto por la dignidad de la interrogación y del espíritu crítico.

Esos autores han sido y son una parte importante de la mejor historia de nuestro país. Aunque, como es bien sabido, la mejor historia de un pueblo está a menudo lejos de su historia oficial.

Este acto se produce en la inauguración del V Salón del libro teatral, organizado por la **Asociación de Autores de Teatro**. Se trata, dentro de mi modesta reflexión, de un acontecimiento significativo. Porque supone un nuevo reconocimiento del valor que ha tenido para el teatro español contemporáneo el cobijo del libro, bastión de resistencia y espacio de experimentación y de libertad, cuando el poder, la industria del teatro y la demanda del público habitual, que no de la sociedad, ha vetado el ejercicio de esas exigencias. Nuestros caminos alternativos están empedrados con libros. Allí se encuentran muchas ideas, muchos personajes y muchos conflictos que no pudieron salir al escenario. Y que encierran el drama, pues nacieron para encarnarse, de haber sido condenados a ser sólo las voces latentes y enterradas de ese «otro país» que también es el nuestro.

La Democracia

Cuando llegó la transición, ese «otro teatro» era, sin duda, una parte de nuestro patrimonio democrático. Y muchos pensaron que las nuevas circunstancias iban a favorecer su expresión regular. Salvo los textos muy directamente vinculados a ciertos episodios del franquismo, y, por tanto, sujetos a la oportunidad del momento, era un teatro que correspondía a un proyecto de sociedad, donde, al fin, el ejercicio responsable de la libertad iba a ser una constante. Pero no fue así, exactamente, sea porque el pacto de la transición implicaba un olvido contrario a

la memoria que ese teatro aportaba, sea por la relación de fuerzas creada por la nueva situación, sea, una vez más, porque el cambio afectaba al conjunto de la sociedad española en términos —como ya ocurriera en los tres ejemplos citados— muy distintos a como lo hacía en el ámbito del público y de la tradición teatral. El conservadurismo se adaptó a las nuevas circunstancias —creadas con su participación— que si en el orden político implicaron la aprobación de la Constitución del 79, en el plano teatral mal podían cambiar una tradición social, asentada en gustos, concepciones e intereses firmemente definidos. Desaparecieron los censores oficiales y se eliminó la criminalización legal de la disidencia. Pero el público y el aparato teatral tradicionales asumieron el trance con el lógico continuismo. Dos datos, sin embargo, fueron esperanzadores: la creciente atención a un teatro público —en el ámbito de las Comunidades Autónomas y en la política general del Estado—, con todo lo que ello suponía en orden al repertorio y al cuidado de los montajes y la «normalización» laboral de la vía alternativa, traducido en la apertura de numerosas y pequeñas salas, generalmente apoyadas por la Administración.

Nuevamente, a los autores se les planteó el dilema de optar por las vías establecidas o reivindicar el ejercicio de la libertad y la experimentación. Y justo es decir que muchos eligieron lo segundo, y hemos vuelto a tener una dramaturgia, esta vez exenta de la persecución gubernativa, pero nuevamente menospreciada por la demanda y por la crítica dominantes. Lo cual no supone afirmar que poseamos una larga lista de autores maravillosos e irrepresentados, pero sí de un grupo de dramaturgos, de distinta personalidad y talento, que coinciden en la búsqueda de un teatro abierto a las preguntas y a la sensibilidad poética que reclaman nuestros días. Es decir, de un teatro que, lejos de reducirse a la práctica ingeniosa de un oficio, intenta acompañarnos en la necesidad de desvelar nuestro mundo, donde conviven los ochocientos millones de trabajadores con un salario inferior a los dos dólares diarios y los cinco millones de niños y niñas que mueren de hambre cada año, con el discurso político de la seguridad y el mercado. ¿De qué seguridad y qué mercado gozan esos 18 millones de seres?

El dramaturgo de hoy ha de enfrentarse a una manipulación informativa sin prece-

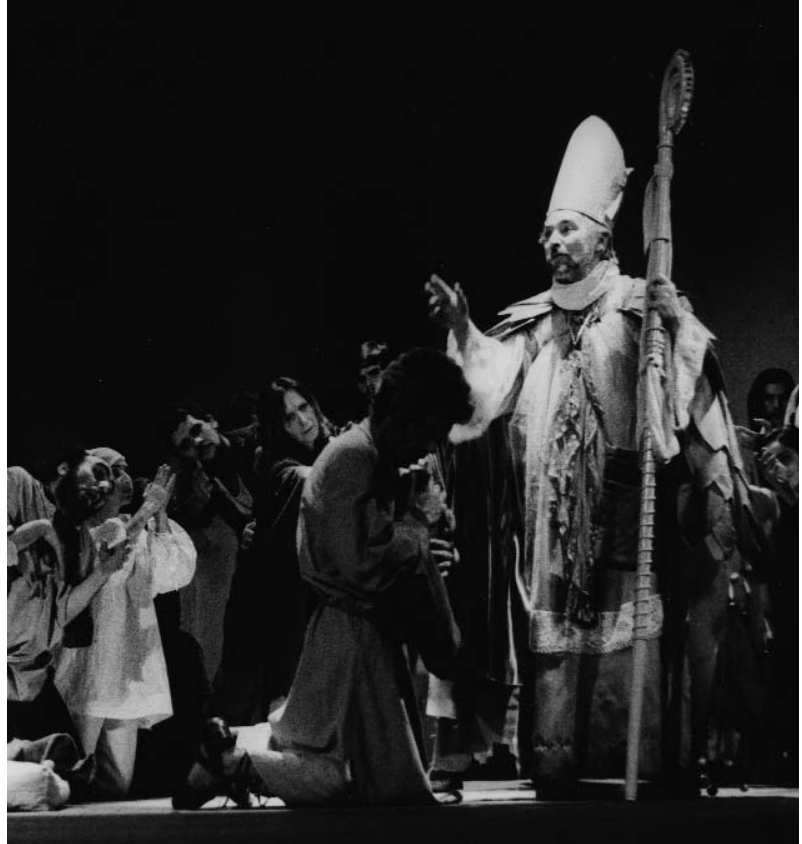


Foto: Manuel Martínez Muñoz. CDT.

des, a ideologías que han sustituido su vieja formulación doctrinaria por una serie de «principios» que, simplemente, legitiman la insolidaridad y la violencia sobre los más débiles. Las religiones han multiplicado sus fanatismos. Y los debates serenos y racionales son cada vez más difíciles, sujeta la credibilidad de muchos líderes a la fe ciega de sus devotos militantes.

¿Cómo alzar un teatro vivo, donde reconocer lo que somos y lo que aún no sabíamos que somos, en medio de tanta crispación, a menudo pueril? ¿Cómo aceptar que ese discurso nos representa? ¿Acaso el teatro no nos ha enseñado, desde sus orígenes, que quienes matan y mueren son personajes concretos, que usan o sufren el peso de los «principios»?

El autor está ahí, con sus folios imposibles, queriendo imaginar la historia que derribe el muro, crear el personaje que se despoje de las máscaras impuestas por un aparato —teatral, económico y político— que le cierra el horizonte.

Quiero acabar esta intervención agradeciéndoles su soledad y su esfuerzo para que estemos un poco más cerca los unos de los otros, y descubramos juntos el vacío y la crueldad de tantos castillos de aire. ■

El engaño, de José Martín Recuerda. Teatro Español, 1981. Director Jaime Chavarrí

El autor está ahí,
con sus folios imposibles,
queriendo imaginar
la historia que
derribe el muro.

¿EL QUE ESCRIBE TEATRO—Y SÓLO TEATRO—



[Roberto «Tito» Cossa]

¿El que escribe teatro —y sólo teatro— es un escritor? O para ser más precisos, ¿es considerado un escritor? No hay en estos tiempos un dramaturgo que no se haga esta pregunta, que no tenga la sensación de que ha sido expulsado de la literatura. Esto no fue siempre así. Hasta mediados del siglo pasado estas dudas no existían. En 1936 el norteamericano Eugene O'Neill —que sólo escribió obras teatrales— era consagrado *Premio Nobel de Literatura* y a nadie le llamó la atención.

Pero algo se quebró. Ya en la década siguiente y más notoriamente en la del 50, empezó el forcejeo. ¿Cómo nació y por qué? ¿Dónde se quiebra el vínculo entre el dramaturgo y la literatura?

En realidad, la crisis del dramaturgo no nace en el ámbito de la literatura, sino adentro del teatro, en su propio terreno. El teatro, no hay que olvidarse, es un arte colectivo. Y, como todas las actividades colectivas, desata la lucha por el poder. Hasta bien entrado el siglo XX la disputa fue entre el dramaturgo y el actor. Hasta que se produjo la aparición del director, un señor que advirtió que el espectáculo teatral envejecía, que las formas de narrar arriba del escenario ya no eran las mismas.

El protagonismo del director se acentuó con el correr de los años y de a poco se fue instalando una nueva mirada sobre el teatro contemporáneo. Hasta el 60 se podía hablar del teatro de Beckett, Brecht, Miller o Ionesco. Hoy las tendencias las marcan los directores, Peter Brook, Grotowski o Tadeuz Kantor.

En la lucha por el poder el teatro pasó a manos del director. Y el más golpeado fue el autor que, en la década de los 70, atravesó los peores sofocones. En esos años se instaló en el mundo la teoría de la muerte del texto, de su desaparición. Fue el tiempo de las experiencias colectivas, el nacimiento del teatro de la imagen, del espectáculo sin cuento, sin narración, sin historia. Como se sabe esa era (y es) la tarea del autor: proponer la historia. Es decir que el autor, expulsado ya de la literatura, era invitado a retirarse del teatro.

Afortunadamente, esta tendencia comenzó a revertirse en los 80 y hoy, aún malherido, el autor sobrevive.

Pero el rol del dramaturgo se ha ido transmutando. En la medida que el teatro le cuestiona su presencia de literato omnipresente y la literatura lo desdeña como escritor, los autores —especialmente los más nuevos— comienzan a acercarse al escenario. Toman impulso y prueban subirse al tablado. Esta tendencia se consagra en la década de los 90 cuando muchos de los jóvenes autores asumen también el rol de director de sus obras y, en algunos casos, el de actor. No hacen otra cosa que volver a las fuentes. ¿Que otra cosa que hombres de escenario fueron las dos cumbres de la dramaturgia universal, Shakespeare y Molière? O más cerca en el tiempo y en el espacio, Eduardo Gutiérrez que le puso letra a las pantomimas de los hermanos Podestá y juntos fundaron el teatro argentino. O Armando Discépolo y Carlos Gorostiza, directores de obras propias y ajenas.

De todas maneras, y yo diría que afortunadamente, sigue habiendo autores tradicionales, los que escriben textos para que otros los interpreten. Y lo cierto es que la

En realidad, la crisis del dramaturgo no nace en el ámbito de la literatura, sino adentro del teatro, en su propio terreno.

El teatro, no hay que olvidarse, es un arte colectivo.

ES UN ESCRITOR?

producción no es escasa. Todo lo contrario. Los cursos de dramaturgia, en Buenos Aires, desbordan de alumnos. Más que antes. La única diferencia es que muchos de esos alumnos son actores o directores que buscan apoyo técnico para la obra que van a dirigir a van a actuar.

Ahora bien, ha llegado el momento de que los autores nos hagamos la pregunta: ¿por qué tiene que estar el dramaturgo dentro de la literatura? La ficción literaria se consagra, curiosamente, con la tragedia griega. Es decir con el teatro. Pero se afirma definitivamente con el invento de la imprenta y su criatura más perfecta, el libro. El libro es el que determina la existencia del escritor en el mismo momento que permite la difusión del texto escrito. También la del texto teatral. Pero hay una diferencia: para el texto teatral el libro no es imprescindible. Lo único imprescindible para el texto teatral son los actores.

El texto teatral nace para ser representado arriba de un escenario. El texto narrativo o la poesía para ser editados. Por eso el dramaturgo imagina al espectador y no al lector. Y por eso el dramaturgo piensa en el escenario y no en el libro.

Es decir, que el vínculo entre el texto teatral y el libro es secundario. Y si el autor desdén al libro no puede reclamar el respeto de los anteojudos de la literatura.

Y de última, ¿qué importa si el autor pertenece o no a la literatura? ¿Hasta dónde lo tiene que obsesionar? En definitiva, escribir teatro es antinatural. Nadie que pueda ser el dueño total de la obra escribe una partitura que otros deban completar. Nadie que pueda ser Dios comparte el poder con el vicario. Y mucho menos admite que el vicario sea más importante que él.

Lo que ocurre es que la palabra del escritor es una palabra inamovible, inmodificable. Puede morir la obra pero, si sobrevive, permanece tan lozana como el día que fue creada. *El Quijote* es el mismo de siempre. Quien se le acerque repetirá exactamente la experiencia que otros hicieron desde hace 400 años. Abrirá el libro

y leerá: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...».

Romeo y Julieta también es la palabra inmodificable, pero sólo cuando está dentro del libro. *Romeo y Julieta* es, básicamente, una partitura, una arcilla que se regenera en cada puesta en escena, en cada versión teatral o cinematográfica. Y es la versión teatral la que sigue seduciendo al público, todos los días en alguna parte del mundo.

Son muy pocos los que en nuestros días leen *Romeo y Julieta*. Pero son miles y miles los que cada día se acercan a la historia, sentados en una butaca de teatro, de cine, o frente al televisor. La novela, el cuento o la poesía escrita, son piezas embalsamadas. Permanecen intactas. Las obras teatrales, en cambio, son donantes de órganos.

La obra literaria es fiel, como una señora burguesa. La obra teatral anda por la noches cambiando de marido. Una diferencia que el dramaturgo contemporáneo debe vivirla como un privilegio.

Porque, seamos sinceros: las señoras burguesas son muy respetables. Pero las putas son más divertidas. ■

La obra literaria es fiel,
como una señora
burguesa. La obra teatral
anda por la noches
cambiando de marido.



Foto: CDT.

Romeo y Julieta de Shakespeare.
Teatro Bellas Artes, 2001.

[Fernando Savater]

El verbo s



Hace no mucho, un amigo culto y con especial afición a la literatura, me comentaba: «Hombre, pase que aún vayas de vez en cuando al teatro, para ver una obra de Sófocles o de Shakespeare. Aunque por lo general ganan cuando se las lee, la ceremonia cultural de la representación tiene cierto sentido nostálgico, por arcaizante que resulte. Es como empeñarse en oír tocar las *Variaciones Goldberg* con clavicordio en lugar de con piano... Pero lo que no entiendo es que sigas considerando el teatro como medio actual de expresión, sea como espectador o —¡aún peor!— como autor». Recor-

dé este severo dictamen de mi amigo la otra noche, al salir de la representación en Madrid de *La cena* de Brisville, notablemente interpretada por José María Flotats y Carmelo Gómez ante una sala felizmente abarrotada de atento público. Me sentía lleno del viejo amor por el teatro, uno de los primeros y, a pesar de tantas decepciones o fastidios, de los más perdurables y necesarios para mi vida intelectual. Camino de casa, fui dando vueltas en la cabeza a lo que podría responder a mi apreciado antagonista.

Para empezar, le recordaría la opinión de Hannah Arendt, para quien la representa-

e hizo carne

ción teatral es la más «política» (o, si se prefiere acudir al latín, la más cívica) de las artes. Y eso porque obliga a la disciplina democrática menos prescindible: la vocación de escuchar. No es lo mismo leer que escuchar. En el escenario, las palabras (y sin duda los silencios) no sólo tienen sentido, sino también cuerpo: carne, sangre y entonación. Escuchamos a personas que apoyan la palabra con todo lo que son, no sólo asistimos a un intercambio de ideas, por interesantes que éstas puedan ser. La paciencia cívica de escuchar se complementa con la capacidad poética de interpretar, en el doble uso de la expresión: interpretan la palabra los actores e interpretan lo dicho por ellos los espectadores. Por eso el teatro exige un esfuerzo mayor a unos y a otros: todo ocurre en tiempo real y sobre todo en tamaño real, sin la deformación visual que distrae la atención de lo hablado a lo filmado. En el cine hay imágenes, pero en el teatro hay presencias. Es consciente el actor de la presencia de su público y éste de la inmediatez carnal del actor. En más de un sentido, ocurre lo mismo en el parlamento democrático.

A veces, el contagio con lo audiovisual fomenta desconfianza hacia la palabra teatral. No existe hoy peor condena para una obra dramática que tacharla de «discursiva». En el fondo, tal crítica suele expresar sólo la protesta de quienes no se resignan a escuchar y por eso promueven espectáculos dramáticos en los que luces, estruendos y contorsiones alejan de lo que discute y discurre. En nuestro mundo de estereotipos, cuanto no es mero *slogan* les cansa. Por eso hay gente de teatro que no desconfía, de las máscaras, ni del mimo, ni del funambulismo, ni de los chisporroteos explosivos, pero sí de las palabras, porque les

parecen que llegan desde fuera del corral de serrín de lo que ellos llaman «carpintería teatral». A fin de cuentas, es la voz poética la que rechazan, ya que la poesía es lo que dota a la palabra de fuerza subversiva e intensidad inusual, que la aleja de la letanía y de esas frases hechas que ni siquiera necesitamos escuchar... porque en cuanto empezamos a oírlas ya nos las sabemos. Oír poesía cansa... porque nos incita a desconfiar de lo que oímos sin descanso.

Otras dos ventajas importantes puede tener el teatro en la educación cívica y artística de los jóvenes. Para empezar, no admite el *zapping* y por tanto exige continuidad y paciencia en la atención de la escucha. Como lo que ocurre es real, no puede cambiarse de canal cuando lo que vemos y escuchamos comienza a exigir demasiado de nosotros... En segundo lugar, todavía en los teatros no permiten que los adolescentes enreden con los móviles, como en el cine, y se pasen la sesión enviándose mensajes cuando deja de haber tiroteos o desnudos en la pantalla. Son ventajas pequeñas, pero que contribuyen no al mantenimiento de lo anticuado sino a preservar la civilización polémica y expresiva del régimen democrático.

Quienes tanto hablan de defender la «excepción cultural», deben recordar que lo verdaderamente excepcional en la cultura actual es precisamente el teatro: no como hábito particular de tal o cual nación sino como promoción artística de una actitud que en el terreno de la comunicación privilegia el cuerpo a cuerpo por encima de lo masivo y multitudinario. Otros espectáculos sólo hacen crecer cuentas corrientes, pero el teatro nos hace crecer a nosotros, los humanos razonantes y apasionados. Razón suficiente para defenderlo contra viento y marea. ■

Quienes tanto hablan de defender la «excepción cultural», deben recordar que lo verdaderamente excepcional en la cultura actual es precisamente el teatro.



Ningún discurso asume hoy la desconfianza respecto al cambio, una desconfianza que desaparece progresivamente tanto de la esfera privada como de la escena política e intelectual. Apenas se encuentran ya aristócratas ni burgueses siquiera para reivindicar la observancia de los usos o celebrar la obra del tiempo. La burguesía actual se compone casi exclusivamente de antiburgueses que prefieren la pasión a la razón, que se burlan del espíritu de seriedad en nombre del espíritu de aventura, que sacrifican alegremente la duración a la intensidad y que, desde hace tiempo, han sustituido el árido lenguaje de la virtud por la abigarrada lengua de la pluralidad de valores. La época del «buen padre de familia», como la del amor eterno, ha desaparecido. A los miembros de la nueva élite les gusta «crear, gozar, moverse». [...] «Nuevo» quiere ahora decir «mejor». Nadie invoca lo «conocido» contra lo «todavía por conocer», todo el mundo se dice del partido de la innovación frente al de la tradición. [...] Lo que en nuestras sociedades se honra no es ya la experiencia, sino la efervescencia, la energía, el entusiasmo. Y el respeto a la ancianidad se ha sustituido por la glorificación de aquellos viejos que han sabido permanecer jóvenes.

P. Bruckner: La tentación de la inocencia.

Antes morir que pasar por derechista. Porque no ya los reaccionarios más tóxicos sino los intelectuales de derecha (antes los de izquierdas) son abatidos mediante condenas sumarias sin necesidad de argumentación. En realidad, los argumentos carecen ya de funcionalidad en las confrontaciones porque antes que la inteligencia cuenta la afiliación y antes que el discurso intelectual el programa electoral, de quita y pon.

En consecuencia, el esfuerzo de reflexión ha dejado de ser necesario o, siquiera, entretenido, puesto que carece hasta de lugar.

Vicente Verdú: Morfina intelectual. El País, 28.5.2004.

Para Trotski, el socialismo ruso era un ardid de la Historia en forma de atajo que permitía pasar directamente desde la era feudal a la era colectivista, saltando por encima de la etapa capitalista. ¡Qué cambio! Para nosotros, el socialismo ruso no habrá sido sino una ironía de la Historia en forma de desviación, que habrá prolongado la era feudal y retrasado el florecimiento del capitalismo en el país de los zares.

Jacques Julliard: Ce fascisme qui vient, p. 43.

Sin embargo, ¿cuántos guionistas (malos guionistas) de escasa imaginación, con su cochina intriga y su caricatura de personajes bajo el brazo, recurren a la violencia para salir del callejón sin salida en que se han metido?

Montones.

Al no saber ya qué hacer con su criatura, la matan, así, gratuita-

mente, y todo refinamiento es bueno para distraernos, impresionarnos y asquearnos. Sólo hay un remedio para no vomitar: recordar que todo es falso. Utilizar la realidad como escudo.

Lo fastidioso es que esta acumulación de buenos momentos sangrientos, aunque no actúe como una droga, realmente termina alimentado nuestro imaginario. La imaginación que, permítaseme la metáfora, es como un río que fluye por el lecho del imaginario, se convierte entonces en un torrente de sangre que arrastra los cadáveres de los ajusticiados.

La violencia gratuita, estética, el *gore*, tanto en la literatura como en el cine, es lo que tiene más resonancia en la enorme caja de la imaginación; la violencia le hace creer a la imaginación que «llega muy lejos», que es única, audaz, e incluso genial.

Christophe Donnner: Contra la imaginación.

A los señores de la guerra les gusta la palabra sueño y sus derivados. Ellos no sueñan sueños propios, ellos hacen realidad los sueños milenarios de sus pueblos. ¿Es que de verdad el pueblo sueña? Sí, dice la gente, con eso hemos soñado mil años enteros. Nuestro sueño se ha convertido en realidad. Quizá los pueblos elijan como gobernantes oniromantes que les interpreten el contenido de los sueños soñados durante mucho tiempo.

Dubravka Ugresic: El museo de la rendición incondicional.

Se diría de ella que esos meses redactaba diligentemente informes secretos sobre los trabajadores de la facultad, marcando los nombres con pequeños signos de más y menos. Me imagino, ya que no tengo oportunidad de saber esas cosas, que el más significaba croata y leal, el menos no croata y no leal, y dos signos menos, serbio y de la quinta columna. Lo hacía en defensa del sueño milenario de los croatas, en defensa de una Croacia independiente, en nombre de la idea por la que se había preparado secretamente y había sufrido toda la vida.

Dubravka Ugresic: El museo de la rendición incondicional.



**Cuaderno
de bitácora**

CAOS por Antonio Álamo

Caos es, según creo, una de mis mejores obras. La escribí, en su mayor parte, en tres fines de semana de noviembre de 1999 por encargo de cuatro jóvenes actores: Mariano Alameda, Daniel Huarte, Sergio Villoldo y Rodolfo Sancho. El encargo, tal y como yo lo entendí, consistía en recoger de algún modo el ambiente de mi primera novela, *Breve historia de la inmortalidad*, y hacerles vivir a ellos durante hora y media en ese mundo trágico y humorístico a un tiempo. Querían, además, que la obra representara un viaje de LSD, con sus toboganes, abismos, cielos, infiernos y toda la pesca.

Recurrí a una anécdota personal: durante finales de los años ochenta yo había trabajado de camarero, como Charly, uno de los personajes, en el comedor de la House of Commons, donde me asignaron el ala del Partido Conservador, así que servía la mesa a esa pandilla de pijoteros, lo que incluía a la Primera Ministra del Reino Unido, Margaret Thatcher. Desde luego resultaba extravagante y tentador a partes iguales vivir en una casa okupa y, al mismo tiempo, servir la bazofia a toda esa gente de escasa perspectiva. En realidad, alguna vez se me pasó por la cabeza hacer lo que hace Charly en la obra: morderme una uña y colocarla en el pudín de pescado para que piense que es una espina y la chupe, pero también meter un LSD en la crema de puerros de la Primera Ministra y aprovechar el flipe para follármela en un descuido. El otro día Jorodowsky me dijo que esa fantasía mía adolescente respondía a que yo estaba enamorado de mi madre. No lo descarto. Mi vida siempre ha fluctuado entre la tragedia griega y la chirigota de Cádiz. En todo caso, de haberme atrevido, de no haber puesto resistencia a mi Edipo, tal vez hubiera cambiado el glorioso destino del Reino Unido de Gran Bretaña y, de paso, el destino de este provinciano planeta. No hubiera sido mala cosa. Pero no lo hice. Así que, en cierto sentido, se me puede

culpar de no haber evitado la guerra de las Malvinas, del pernicioso régimen fiscal británico de los años ochenta y, tal vez, en última instancia, del creciente desastre que soportamos (no hay que olvidar que la historia idiota en la que estamos envueltos es en buena medida herencia del trío rocambolesco que en su día hicieron la Thatcher, Reagan y Su Santidad): yo, *mea culpa*, en vez de pasar a la acción, escribí *Caos*.

Escribí el noventa y cinco por ciento de *Caos* en tres fines de semana, en tanto que los cuatro o cinco últimos folios me llevaron un par o tres de agónicos meses. El director, Eduardo Fuentes, se quejaba, y con motivos sobrados. Ya habían empezado los ensayos —en realidad había empezado hacía más de un mes— y aún no había logrado dar con el final. Hasta que se hartó y me puso un plazo. Los siguientes siete días estuve dándole vueltas al tarro y nada. Hasta que, por fin, doce horas antes de que venciera el plazo, vi la luz: lo malo es que, prácticamente, había que reescribir cada escena. Es lo que hice, aunque intentando que se notara lo menos posible. Se notó, claro, y nada más empezar la lectura Eduardo se vino hacia mí y me dijo: «¿Qué coño significa esto?» Le pedí un poco de paciencia, tuvo paciencia, escuchó la soberbia lectura que realizaron los actores, se levantó de su asiento, aplaudió y nos mandó a tomar por el culo a todos, diciendo: «Mañana empiezan los ensayos de la nueva obra de Antonio Álamo».

Estrenamos en Puertollano, salimos escoltados por la policía, luego pasó al Teatro Alcázar de Madrid, acabaron haciendo una gira de unas trescientas funciones y la cosa gustó al público y a los críticos. Ahora mismo, diciembre de 2004, se está representando la versión mexicana en el Poliforum de México D.F. con un elenco de lujo, pero Charly ya no se folla a Margaret Thatcher sino a la Condolezza, y los problemas no los tiene con el Reino Unido de Gran Bretaña sino con los Estados Unidos de América, como todos nosotros. ■

Visita nuestra web

www.aat.es

Caos [fragmento]

(ACTO II, ESCENA 13)

Se ha elegido el comienzo de la escena última, cuando los cuatro amigos están esperando a la Primera Ministra para follársela «de uno en uno, por un lado y por el otro, con dentadura y sin dentadura».

ESCENA 13. EL GRAN CHARLY

Dogo y Axel ven la tele, aunque no se distingue nada: chispitas eléctricas y basta. Dogo se encuentra medio envuelto en una manta. Tiene escalofríos. Toni se ha vestido de mujer y se ha pintorrejado como una mona. Se encuentra apostado en un lugar estratégico. En su regazo descansa la pistola. Charly tiene una depresión de caballo.

En la mesa hay un gran desorden de latas de cerveza, velas, una botella convertida en pipa, una jeringuilla y distinta parafernalia drogadicta.

AXEL: ¿Sí? ¿Y qué coño te dice?

DOGO: ¿Quién?

AXEL: ¿Quién va a ser?

DOGO: ¿Qué dices?

AXEL: Tu padre de los cojones, ¿qué coño te dice?

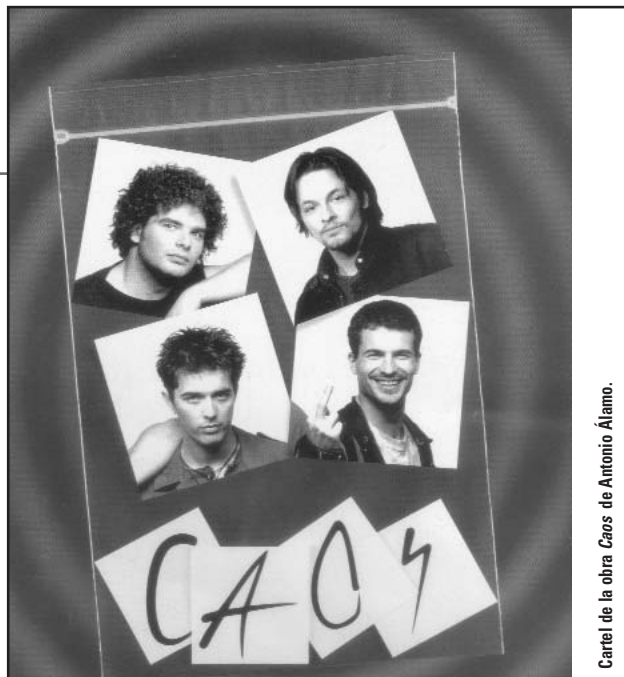
DOGO: Que me junto con gente rara y que estoy desperdiciando mi vida.

AXEL: Me suena familiar.

DOGO: Piensa que podría sacar alguna tajada de mi talento.

AXEL: ¿Tu talento para qué?

DOGO: O sea, total, que yo le digo que claro, que talento tengo un huevo, pero que lo que de ningún modo estoy dispuesto es a prostituir mi arte por exponer en una cochina galería y poner precio a mis cuadros. Ni de coña, padre. Mis cuadros no tienen precio, le digo, y no voy a vender ninguno de ellos, si eso es lo que me propones. No tengo inconveniente en regalarlos o, si llega el caso, tirarlos a la basura. ¿Tirarlos a la basura? Sí, cuando me harte de verlos, padre, pero ¿ponerles un precio? ¿Colgarlos en una galería de pijoteros? No, eso ni de



Cartel de la obra Caos de Antonio Álamo.

coña, y tampoco voy a vender ninguno de mis cuentos, porque mis cuentos, padre, mis cuentos son mis cuentos y son de quien quiera escucharlos, pero no voy a publicar nada en ninguno de los putos periódicos asquerosos del sistema. ¿Sabes, padre, la cantidad de árboles que se cepillan sólo para que media docena de capullos se las den de listos? Bla-bla, bla-bla, bla-bla, bla-bla... Los periódicos son un asco, sin excepciones. Ah, me dice mi padre, no sabía que también escribieras cuentos. Pues sí, padre, me gusta escribir cuentos. ¿Quieres leerme alguno? No hace falta, padre, mis cuentos me los sé de memoria. A ver, cuéntame alguno, me dice, y yo le digo, Vale, padre. ¿Y cómo se llama el cuento que vas a contarme? «Me meto el dedo en el culo». O sea, total, que mi padre ya no está seguro de quererlo escuchar, pero va, traga saliva y dice, Muy interesante, hijo, a ver, cuéntame el cuento, y yo digo, puta madre, viejo, puta madre, y le cuento el cuento, que dice: «Me meto el dedo en el culo, ¿vale? Me lo saco. Me meto el dedo en el culo, ¿vale? Me lo saco... Me lo vuelvo a meter, ¿vale? Me lo meto más. Lo saco. Me lo meto en el culo. Me lo meto un poco más. Lo remuevo con cuidado. ¿Vale? Lo remuevo un poquito más. Lo saco. Me meto el dedo en el culo. Lo saco». Fin.

AXEL: ¿Cómo? ¿Que se acaba?

DOGO: Que se acaba, y entonces va y me pregunta que cuál es el mensaje. ¿Mensaje? Yo flipo, claro. ¿Qué mensaje? Ni puta idea. ¿Por qué siempre hay que buscar un mensaje en las historias? ¿Es que no hay historias sin mensaje? De hecho las buenas historias no tienen mensaje. Claro, que ya casi nadie escribe buenas historias. La educación, tío, han jodido a la gente con tanta educación, que eso es lo que tiene la educación. Les meten mierda pedagógica por un tubo y luego se les olvida hablar y escribir como seres humanos. Sin darse cuenta se pasan el día en el púlpito. Un asco.

MEMORIAS (1 Y 2)

El hombre y el niño, y Yo...ellos de Arthur Adamov

Mi debilidad por Adamov viene de hace muchos años. Allá por los sesenta del siglo pasado escribí una obra —teatro documento— contra la guerra del Vietnam que publiqué en los cuadernos de Ruedo Ibérico y que se representó en Oviedo. Después tuve ocasión de leer *Off Limits* (1969) una de las últimas obras de Adamov escrita también con la guerra del Vietnam como fondo, y mi admiración por su teatro no ha disminuido con el paso del tiempo: Con solo pensar en el Iraq en vez del Vietnam tendremos una muestra de su actualidad: «se me dirá: América no es como usted la presenta; lleva la muerte a Asia, pero significa también una reserva poderosa, inagotable, de vida y de vida verdadera, posible. A esto yo respondería que no creo en la vida verdadera y posible en la metrópoli mientras subsista la pesadilla de la guerra».

Arthur Adamov (1908-1970) nació en Kislovotsk (Caúcaso) de padres de origen armenio poseedores de una buena parte del petróleo del Caspio. Con el inicio de la primera guerra mundial comienza el éxodo familiar de los Adamov a través de Alemania y Suiza hasta llegar a Francia y establecerse en París en 1924, donde muy pronto conocerá y hará amistad con Antonin Artaud. Son años en los que los intelectuales, por razones que tienen que ver con los movimientos políticos, se desplazan por los países europeos de modo similar a como lo hicieron a finales del XVIII y principios del XIX y en ambas ocasiones París desempeñó un papel primordial.

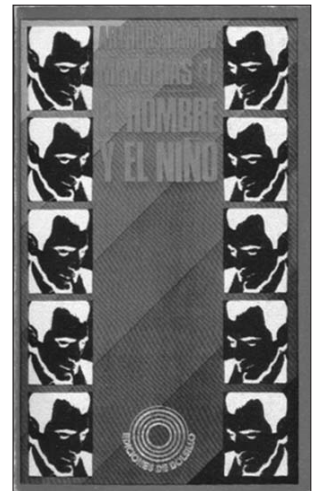
Adamov escribe su primer texto teatral, *La Parodia*, en 1945, y estrena en París *La Invasión* bajo la dirección de Jean Vilar, y

La grande y la pequeña maniobra dirigida por J. M. Serreau, ambas en 1950, con la ayuda de Gide y el aplauso de M. Camus respectivamente. Los años cincuenta en Francia son de una efervescencia teatral enorme posiblemente como consecuencia de la recuperación de los impulsos interrumpidos por la ocupación alemana y de los surgidos con la recuperación de la libertad y los primeros pasos de la descentralización cultural.

En esos años son cuestionadas muchas ideas tradicionales hasta entonces imperantes tanto en torno al espacio teatral, como las que determinaban las relaciones y tensiones internas de la representación (espectador incluido) Es la época del TNP de Vilar y del «Festival de Avignon», de la consolidación del papel preponderante de la dirección escénica, del paso de los pocos cientos espectadores de una representación a la posibilidad de contarlos por miles. Son los años en que empiezan a quedar atrás, aunque todavía sigan estrenando con éxito, los Anouilh, Montherland, Cocteau, Sartre, Camus... (algunos estrenan bajo la ocupación) porque entre otras cosas surge el Nuevo Teatro de Vanguardia de los Beckett (*Esperando a Godot* se estrena en 1953), Ionesco, Adamov, Genet... Es el mal llamado Teatro del Absurdo que sube a los escenarios de pequeños teatros parisinos, al principio con grandes fracasos de público (en el estreno de *Las sillas* de Ionesco hay quince espectadores).

El teatro del absurdo, de cuyo profundo pesimismo existencial caben pocas dudas, dio primacía a lo que se ve sobre la escena en detrimento de lo que se cuenta, a los

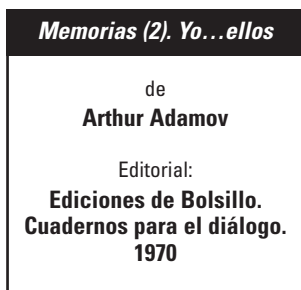
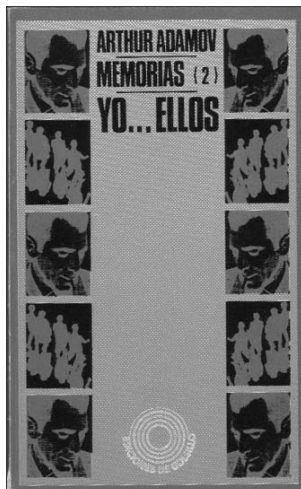
Por Miguel Signes



Memorias (1).
El hombre y el niño

de
Arthur Adamov

Editorial:
Ediciones de Bolsillo.
Cuadernos para el diálogo.
1970



gestos triviales y la pantomima frente al discurso. El teatro del absurdo simplificó y redujo el uso del lenguaje teatral literario, contrajo el valor de la palabra frente a la materialidad del cuerpo del actor, huyó del teatro psicológico y de la caracterización de los personajes; lo suyo fue un lenguaje de imágenes, un teatro sin conflicto identificable o mejor dicho sin progresión dramática. Sus personajes «no saben hablar porque no saben pensar» (dirá Ionesco). Las nuevas técnicas expresivas y los hallazgos formales del teatro del absurdo se acabarían imponiendo a todo el teatro, porque colocaban a los espectadores en la representación en posiciones antes impensables.

Estábamos ante generaciones de hombres que vivieron la cruel tragedia de dos guerras mundiales de muy distinto cariz y no es de extrañar que el suyo fuera un teatro sin atisbos de esperanza alguna en la marcha de la humanidad. Como tampoco fue extraño que los Ionesco, Beckett y Adamov fueran acusados por algunos críticos (Sartre entre ellos) de hacer un teatro burgués y reaccionario. Hoy, cuando ya no existe muro de Berlín, y el ideal socialista se nos aparece como utópico, vemos las cosas sin tanta rotundidad. Aunque a ello haya contribuido el papel que desde la mitad de la década de los cincuenta desempeñó Adamov dentro de ese teatro de vanguardia al orientar el suyo hacia el compromiso político («no hay teatro sin ideología»).

He traído las *Memorias de A. Adamov* a esta sección del libro recomendado, pasando por alto la complejidad de encajar aquí una muestra del género autobiográfico como ésta, por tres razones fundamentales: la primera por la importancia decisiva que tuvo Adamov en la vanguardia, de la que algunos de sus textos pasan por ser los más representativos; la segunda (lo he insinuado al hablar de su evolución) por su especial visión y aportación al teatro comprometido. Son en este sentido muy expresivas unas palabras suyas del prólogo a *Santa Europa* (1966): «intento recuperar mi antiguo teatro llamado de vanguardia para lo que he unido la psicología de cada uno (i.d. de sus personajes) y el trazo general, político, de todos». Precisamente en eso, en la para él necesaria amalgama de «lo particular» con «lo general», se basaban las

críticas que hacía nuestro autor a las obras de B. Brecht a pesar de la admiración que por él sentía. Y por último, la razón fundamental está en que a lo largo de las páginas del libro el lector encontrará explicación de su teatro en la actitud vital de quien fue tremendamente inconformista con las reglas del juego de la sociedad que le tocó vivir y que a la larga le condujeron al suicidio.

Adamov, aunque enfermo y frustrado por su poco éxito de público (comercial) en Francia, escribirá en sus memorias «que nadie vea en el libro ninguna imagen fiel de lo que soy», a mí me ha resultado imposible no pensar que en ellas está la imagen que de sí mismo trasladó a su teatro. De ahí que coincida totalmente con Alvaro del Amo, cuando hace casi 35 años explicaba en el número 24 de la colección de libros de teatro de *Cuadernos para el Diálogo*: «... ha descrito los procesos de ansiedad de su neurosis en la *Confesión*, tratando de conjurar en *El hombre y el niño* una irreprimible necesidad de autohumillación. Si es exagerado pensar que su producción teatral proceda de esta neurosis, es evidente que al menos en un primer momento está influenciado por ella». Ese primer momento es el decisivo, añadido yo, en la producción teatral de Adamov.

Las *Memorias* escritas en 1967 se publican en España, en la colección del Libro de Bolsillo por *Cuadernos para el Diálogo*, en 1970, el año de la muerte de Adamov. Son dos volúmenes: el primero subtítuloado *El Hombre y el Niño*, es realmente el libro de recuerdos escrito para servir de preámbulo a sus *Diarios* (1965-1967), que muestran ya al Adamov hundido por la idea del fracaso profesional, por la desesperación, las enfermedades, los estragos del alcoholismo, la vejez y ciertas prácticas masoquistas. Pero en ese rosario de lamentaciones van apareciendo aquí y allá, a veces con comentarios fugaces pero determinantes, sus textos teatrales y las razones y experiencias que le llevaron a ellos. Incluso puede parecer que están allí precisamente para que no se le pase al lector —en este caso— la tremenda conexión entre vivencia y creación.

La primera parte del libro cuenta su vida desde la relación con sus padres y hermana, su paso por los distintos centros de enseñanza hasta llegar a París, su experiencia en



el campo de concentración de Petain (sic) en Argèles-sur-Mer, sus continuos tratos con prostitutas y sus relaciones con el mundo intelectual del momento. Detenido por la policía en varias ocasiones, alguna por motivos políticos como la ocasionada por participar en una manifestación a favor de Sacco y Vanzetti, fue expulsado de Francia pero Malraux evitará que se lleve a cabo la expulsión.

Los comentarios sobre Breton, Pitoëff, Bataille, Gide, Martín du Gard, Gabriel Marcel, Ionesco, Beckett, Sartre, Gide Mauriac, Vilar, Planchon... se van desgranando por sus páginas al tiempo que van surgiendo sus textos en ese proceso de justificación personal con breves y esclarecedoras explicaciones sobre ellos, por lo que recomendamos la lectura de estas memorias

acompañada de la de sus obras teatrales.

El segundo volumen (*Yo... Ellos*) contiene la *Confesión* (escrita entre 1938 y 1943) precedida de comentarios hechos en 1968. Sobre *L'Aveu* ya dijo Martín Esslin en 1961 que era uno de los más crueles y lúcidos documentos de autoconfesión de la literatura mundial y que constituía «una brillante exposición de la angustia metafísica básica de la filosofía existencial y del teatro del absurdo».

La última parte del segundo volumen *Ellos* es una serie de relatos «breves eróticos o pobres... simples imágenes de desolación...» contruidos a partir de recuerdos reales o imaginados.

Resumiendo estamos ante un documento de lectura apasionante. ■

Fragmento de *Memorias (1). El hombre y el niño de Arthur Adamov*

1. (pág. 110. Tomo I)

Invierno de 1954. Desde hace algún tiempo ya la crítica venía emparentando mi nombre a los de Beckett e Ionesco. Los tres éramos de origen extranjero, los tres habíamos turbado la quietud del viejo teatro burgués. La tentación era demasiado fuerte y sucumbieron.

Mentiría si dijera que en los primeros tiempos no me causó un cierto placer esa «troika». Me gustaba la idea de seguir peleado con Ionesco, de no ver a Beckett más que en rarísimas ocasiones, no estaba solo, formaba parte de una «banda». Mis deseos infantiles se habían cumplido. También me parecía que de esta forma podría alcanzar victoria más fácilmente. Sin embargo cuando escribía *El Ping-Pong* comencé a juzgar con más severidad mis primeras obras y, con toda sinceridad, criticaba *Esperando a Godot* y *Las sillas* por las mismas razones. Ya veía en la «vanguardia» una escapatoria fácil, una evasión de los problemas reales, la palabra «teatro absurdo» me irritaba. La vida no era absurda, sino difícil, muy difícil solamente. No había nada que no requiriera unos esfuerzos inmensos, desproporcionados.

El Ping-Pong, un título voluntariamente engañoso. Tiene como tema real el billar eléctrico. Quería que todo en la obra girase alrededor de la obsesión de este billar eléctrico, que fuera el centro de todas las preocupaciones, de todas las nostalgias, de todas las ambiciones.

Alineación, reificación del hombre cautivo de una sociedad en la que el aparato tragaperras brilla, reina, domina. No especifica

todavía con claridad la sociedad de la que él es imagen, pero mi imprecisión, medio querida, medio involuntaria, no impedía reconocer al culpable: el sistema capitalista. Goldmann tenía razón cuando lo afirmaba en su entrevista con Royauumont. Robbe-Grillet por supuesto protestaba. La primera idea concreta del *Ping-Pong* me vino en el Mabillon mientras jugaba con un aparato...

2. (pág. 164. Tomo I)

7 de diciembre de 1965. Escribir a Cravenne. Y también a Aragon para darle las gracias por haber publicado hoy en *L'Humanité* un magnífico poema de Regnaut. Me gusta ese poema y, cosa rara, me tranquiliza. Sin duda porque ha vivido algunas cosas que yo también he vivido.

Cuando me llamó a Amiens... (...) el cuarto azul... (...) sudaba, necesitaba beber agua sin parar.

Escribir también a L. No sé todavía lo que piensa de la psicoterapia pero tan solo compruebo que cuando interrumpo mis sesiones, vuelve el pánico, el verdadero, el de hace un año. ¿Coincidencia? He tenido también demasiados accidentes. La congestión pulmonar, la costilla rota, la frente fracturada... He rebasado la dosis. 8 de diciembre. La importancia de la política. Martín Esslin tenía razón al subrayar que si Brecht se adhirió al comunismo fue en gran parte para huir de las obsesiones personales. Esto no disminuye para nada al comunismo.

Herejías

de José Ricardo Morales

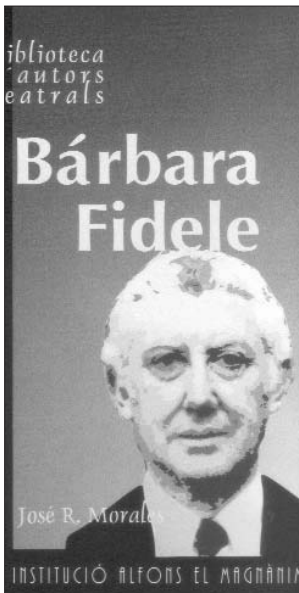
Santiago Martín Bermúdez

Bárbara Fidele

de
José Ricardo Morales

Prólogo
José Vicente Peiró

Editorial
Institució Alfons el Magnànim. Biblioteca d'autors teatrals, n.º 4. València, 2004



Hay en *Bárbara Fidele* una estilización del idioma, una belleza del castellano que plantea una distancia y aleja del realismo. Sorprende ese lenguaje, mas pronto comprendemos que es el tono del relato, del conflicto y de la distancia histórica. El lenguaje de esta obra encierra conceptos, y eso choca en una época de realismo superficial, de casticismo hortera; porque es sabido que un concepto vale más que mil imágenes. Ese lenguaje se somete a la lógica dramática del fresco, escrito hace 60 años por el joven José Ricardo Morales, entonces con 30 y con una pasmosa primera madurez. Cumplirá el autor 90 fresquísimo años en 2005, allá, en Santiago de Chile, donde ha vivido casi toda su vida, después de que la España victoriosa del eunuco del Pardo rechazara a miles y miles de los mejores, porque para eso habían ganado la guerra los peores, los rapaces, los señoritos, los africanistas, los obispos y los puteros. No hay lugar para los José Ricardos, comprometido con el régimen republicano, que se marchaba al otro lado del océano. Hace algo más de un año esta Asociación se honra en nombrarle socio de honor, durante el **IV Salón del libro teatral**. Sus palabras de agradecimiento resonaron en la sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes con la fuerza de la razón invencible. Mientras, su obra permanece en ese olvido amplísimo de todo lo que se ha hecho en el exilio, olvido que se parece tanto al que se cierne sobre nuestro teatro vivo; los teatros públicos se empeñan en impedir ambos, duchos en coartadas y en la dialéctica del mamoneo.

No queremos contar la historia de *Bárbara Fidele*, pero veamos que nos sugiere. No haremos especulaciones sobre el nombre y apellido de la desdichada y desdichante protagonista. Inquisición. Denuncias. Se diría pleno siglo XVI en Italia o en España, pero el autor pone: postrimerías de la Edad Media. Sorprende que una obra como ésta sea anterior a *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller.

El pecado no está sólo en la conducta impía, mas también en las imaginaciones que perciben esas conductas. El resentido que sólo tiene su fe, si es que eso es fe, se enfrenta al que tiene razones para el orgullo e imprudencia para la soberbia. El mal se agazapa detrás de las demostraciones de la fe, cuando no encabeza la manifestación sin apenas molestarse en disimular su auténtica índole. El mal, no el diablo. No creemos en el diablo, invento tardío, pero sí en el mal. El mal, que pese a sus esfuerzos, acaba haciendo el bien, inevitablemente, como nos recordaba Goethe.

Flor de santidad: Celia. Diálogos de la herejía: los puestos en marcha por la resentida *Bárbara Fidele*. Eros y Tánatos: Lorenzo alberga ambos, como cara y cruz de la misma cosa. El sacrificio del cordero: Doria, el artesano, es el cordero, sacrificado una y otra vez para que nos creamos libres del mal y, al tiempo, recibamos lo nutritivo de su carne. Mas no se comen corderos en vano. De triunfo en triunfo, el mal, personificado en la Iglesia católica, avanza hacia el desastre final. Fingen servirle las Bárbaras Fideles celosas de las Isabeles Doria, pero aquéllas no son sino carcoma. La opresión política se sirve de la grey, y no sólo de la policía; de las creencias, vigencias, prejuicios. Pero eso socava y, a la larga, destruye al opresor. Y destruye la vida, propiedades y hasta la esperanza del espontáneo agente; aquí, la pobre Bárbara, que envidia el orgullo de Isabel, la santidad y la belleza de Celia, el arte de Doria, que se ahoga porque Lorenzo vuela solo. Pudo hacerse bruja, pero decidió servir y servirse del poder, del Santo Oficio, ese gusano del mal introducido en la sangre de la verdadera fe para llevarla a la mentira que todos conocemos. Sirvió a ese poder, y le salió bien. Esto es: le salió muy mal, porque el triunfo es la antesala de la condena y del infierno de este mundo.

Esto es un posible enfoque de *Bárbara Fidele*, espléndido drama de José Ricardo Morales. Así que le preguntamos al filisteo de izquierda: ¿Verdad que esto parece de actualidad?

El pájaro solitario

de José María Rodríguez Méndez

Domingo Miras

El pájaro solitario

de
José María
Rodríguez Méndez

Editorial
SGAE-Fundación Autor, 2004

«José María Rodríguez Méndez es un hombre bueno y un autor grande. Cualquiera que haya leído alguna de sus obras lo sabe. Sus personajes, siempre de la calle, beridos de amor, beridos de vida, rezuman la fuerza del humilde, la dignidad del pobre, el orgullo del que conoce, la justicia del que no pide cuentas..., esa gente que hace la Historia, pero de la que la Historia apenas habla. Pero ahí está Rodríguez Méndez para hacerlo. Quizás porque él es como ellos.» Estas palabras de Robert Muro retratan con gran exactitud a los personajes y al autor de *El pájaro solitario*, la obra dramática recientemente publicada por la SGAE en su colección TeatroHomenaje.

Se trata de un texto teatral que fue galardonado con el *Premio Nacional de Literatura Dramática en 1994*. Con aquel motivo tuve la oportunidad de escribir la correspondiente reseña en *Primer Acto*, lo que ahora me plantea la necesidad de decir algo parecido sin repetirme, lo que no deja de ser un *tour de force*.

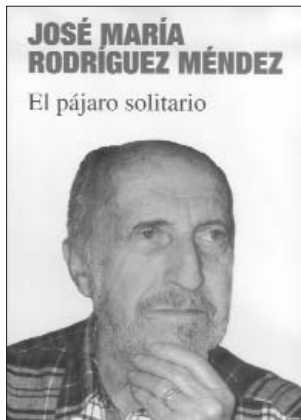
¿Qué es *El pájaro solitario*? ¿Un homenaje a San Juan de la Cruz? ¿Un homenaje a la España del XVI? ¿Un homenaje al pueblo? Es todo eso, y es mucho más. Es, ante todo, una grandísima obra de teatro. Una grandísima obra de teatro escrita en 1974, publicada en 1993, reconocida con un *Premio Nacional* en 1994, publicada de nuevo en 2004... que jamás ha sido representada. Hace treinta años que fue escrita, pero jamás ha sido representada. Hace diez años que tiene el *Premio Nacional*, pero jamás ha sido representada. Permítaseme la inocente petulancia de la autocita. En la citada reseña de *Primer Acto*, escribí: «Si este fuese un país normal y la generación realista fuese una generación de dramaturgos normales y no de «ecce-homos», *El pájaro solitario* ya se habría montado dos o tres veces y todo el mundo lo conocería hace tiempo». Desde entonces, repito, han pasado diez años. La misma reseña, terminaba

con estas palabras: «Me temo que, después de su premio, pasarán los días lo mismo que antes, igual de oscuros y lejanos, y él seguirá siendo un pájaro solitario, como siempre ha sido». Desgraciadamente, esta clase de profecías resultan siempre acertadas.

Decir que Rodríguez Méndez es un entusiasta de nuestra literatura clásica, es decir muy poco. Más que gustar de ella, más que amarla, lo que hace es adorarla con una devoción sin límites. No conforme con «escuchar con los ojos» al escritor de turno, no conforme con mirar el mundo que él miró, quiere sentirlo como él lo sintió y para ello se introduce en el espíritu del lejano autor para sufrir o gozar con él, para compartir con cuanta intensidad le sea posible aquella vida hace siglos extinguida.

En esta ocasión, se ha introducido en el enclenque cuerpecillo del «medio fraile», el tierno y delicuescente, el arrobado cantor de la *Llama de amor viva*, y lo hace en el momento de su tribulación suma, prisionero en el toledano Convento de los Calzados, recibiendo los penitenciales disciplinazos de rigor tras la refacción de sus aprehensores. «Mira que fierro he puesto en esta correa...», le dice uno de ellos a otro, en la primera frase del drama. Ya sabemos a qué atenernos, ahí se resume el actual destino del desmedrado frailecillo, y ya no nos sorprenderá la dureza del Prior, el pan y agua del desdichado, ni la tanda de azotes que recibirá al final de la escena, al son del «Miserere».

Pero, si en esa primera escena San Juan de la Cruz es un ser pasivo, silencioso y doliente que se limita a recibir vejaciones y sufrir crueldades, en el resto de la primera parte es el gran señor de comedia. Ahora toma él la iniciativa frente a su carcelero, el rústico lego al que con sus coplas ofrece una luz que rasga las tinieblas de su cerrada mente. No sin esfuerzo, ciertamente, penetrará la lucecilla en la cerrada oscuridad del lego cerril. Si éste le ha facilitado tinta y



papel para que escriba oraciones, el pícaro fraile lo que escribe son coplas.

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas,
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras
y pasaré los fuertes y fronteras...

¡Igual que Alonso de Zagueros! También ese era listo...

Por cierto, que eso de no coger las flores, por poco le cuesta un disgusto al bueno de fray Juan, porque el rústico carcelero se pone en plan de sibilino inquisidor y declara como altamente sospechoso el no coger las flores; es más, ¡eso es herejía! Y el no temer las fieras... en fin... El carcelero, que en realidad es un buen hombre que hace lo posible por aliviar la suerte del preso, se duele un poco pensando que lo de las fieras va por él, por más que su protegido procure disuadirle.

¿Es posible pensar en San Juan de la Cruz sin asociarle al punto con Santa Teresa? La Santa de Ávila no podía dejar a su medio fraile en esta tribulación sin acudir a fortificarle con su presencia. ¿Sueño, o aparición? Qué importa. Teatro, y basta. Escena bellísima, con un coloquio sostenido por las alturas, lleno de dulzura y de fuerza. Aquí se recuerdan las cinco condiciones del pájaro solitario, ese pájaro que es el propio fray Juan, y yo me malicio que también en buena parte es el propio José María... Un pájaro que no puede estar preso, porque es la imagen misma de la libertad, una libertad que va a lo más alto, que no sufre compañía, que pone el pico al aire, que no tiene color determinado y que canta suavemente... una libertad indómita y total, que no hace concesiones a ninguna clase de conveniencias ni respetos, la libertad del solitario, la libertad absoluta y plena del que nada tiene que ganar ni nada tiene que perder, la del que nada necesita y nada pide, la del que sabe lo que se le debe, pero no se rebaja a solicitarlo.

Y así la Santa recuerda al Santo quien es, y que sólo tiene una obligación: volar.

El Santo volará, ciertamente, aunque no sin antes emborracharse con su amigo el carcelero con el vino que éste hurtaba a los reverendos padres.

En la interior bodega
de mi amado bebí, y cuando salía
por toda aquesta vega
ya cosa no sabía
y el ganado perdí, que antes traía...

Versos sumamente idóneos para vaciar el frasco con elevación de espíritu y halago de conciencia. Así lo hacen los dos bebedores, llenos de la más dulce satisfacción en el cuerpo y en el alma, y la paz del Señor colma sus corazones.

«Al filo de la media noche agosteña y calurosa», el toledano Zocodover es una eclosión de vida popular. Es la hora de la recogida de los puestos, que hasta bien entrada la noche han estado solicitados por una clientela veraniega y desvelada, y una vez desaparecidos los honestos ciudadanos, quedan como únicos dueños de la plaza nocturna las verduleras y afines, el del aguaducho, el tocador de vihuela, el bravo de turno, los últimos mendigos... gentes que ahora están a sus anchas y pueden solazarse en su propio medio social híbrido de pueblo bajo y hampa, con toda la libertad de léxico y costumbres propia de la germanía que les une y les define.

Rodríguez Méndez se explaya en la pintura escénica de este vibrante trozo de vida, con una sola pincelada retrata magníficos personajes que dialogan con frases rápidas en el lenguaje del hampa, de la picardía, de la delincuencia, que aluden a los azotes (envesar), al tormento (ansia), a las galeras (guras, apalear sardinas), garlando (hablando) en el tono chulesco, jactancioso y jovial de las gentes del bronce que no tiene más patrimonio que su propia persona. Espléndido friso popular con figuras de distintos relieves para dar profundidad al conjunto, como el sedicente Alférez Cañamar, *miles gloriosus* de itálicas añoranzas (*¡Ab, el Lágrima Christi, Corpo di Satano!*), la descarada Maldegollada, la Coscolina que crecerá tanto, el simpático Morisco... Y, cómo no, los corchetes de la ronda, bigardos redimidos por el empleo público, intransigentes celadores de su autoridad. ¡Qué conjunto! ¡Qué España suburbial o del subsuelo, contrafigura de la España oficial de la misma época! Recordemos la fecha: 1577. Seis años después de Lepanto, uno antes de la Invencible: el período más breve del mayor optimismo histórico posible. La España de las flámulas y gallarde-

tes que ornamentan los días más dorados de su gloria, es también la España de ese patio de miseria corporal y moral, de picaresca y delincuencia, de gentes sin futuro ni esperanza que procuran engañar con burlas y risas la negrura de su destino.

Entre todos estos alegres sinvergüenzas es donde va a caer el medio muerto frailecillo, después de su peligrosa fuga. El contraste entre el convento de calzados de la primera parte y el Zocodover de la segunda, se confirma con el contraste entre el fray Juan de aquella, locuaz y coplero con su amigo el carcelero, y el ser pasivo de esta, que apenas habla en toda ella, casi moribundo entre desmayo y desmayo. La daifa Coscolina lo sacará de entre los frívolos pobladores de la plaza, y se lo llevará consigo, prácticamente cargada con él, que está casi inconsciente.

Y de nuevo el autor se vale de una situación aparentemente sencilla para volar hacia lo alto. La prostituta cargada con el santo, desfallecida y jadeante por las oscuras callejas toledanas, está recorriendo una vía dolorosa que la hace cada vez más grande, que llega incluso a darle la talla de la poderosa Madre:

LA COSCOLINA. ... Pues si eres hombre, ¿has de dejarte prender como una alimaña? ¿Un hombre no ha de precisar libertad como el pájaro que vuela alto?...

FRAY JUAN. Me hablas como me hablaba otra...

Será la Méndez, felizmente encontrada por Coscolina en el último extremo de la angustia, quien ponga desenlace a ese camino de pasión: el asilo de las descalzas para el santo, y las vindicadoras manos de la justicia para la pecadora, convicta de ayudar a un fugitivo. La imagen de esta se vis-

lumbra en la acotación final, como contrapunto de la felicidad del fraile, que recita sus versos a las monjas:

«En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
oh, dichosa ventura,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada...».

«...Tras las palabras de Fray Juan se ve ahora la imagen de la Coscolina vagando por las calles de Toledo, como perdida en busca de algo..., hasta caer en una total y absoluta oscuridad».

Una gran obra de un gran autor. De «un hombre bueno y un autor grande», como dice Muro. Tal vez algún día dispongamos de sus Obras Completas agrupadas para su más cómodo disfrute, y tal vez algún día podamos ver una placa en la casa de la calle de la Ruda en que nació. Y, tal vez también (no creo que sea mucho pedir), ambas cosas pueda verlas el propio Rodríguez Méndez.

El libro editado por la SGAE, además del texto dramático comentado, contiene unos complementos de gran interés. Sendos prólogos de Robert Muro y Paloma Pedrero; una detallada biografía, una exhaustiva cronología y una bibliografía utilísima, todo ello de Michael Thompson; una entrañable serie de fotografías del autor que recorren su vida, acompañadas por comentarios autobiográficos; un amplio análisis crítico de José Monleón, e incluso un glosario de vocablos de germanía para que el lector se aproxime a la balhurría del Zocodover. Todo ello hace de esta edición de *El pájaro solitario* la que a todas luces podemos considerar la más ambiciosa y definitiva de cuantas puedan hacerse. Un libro imprescindible. ■

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>

Una antología imprescindible

de Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera

Felipe B.
Pedraza Jiménez

Historia y antología del teatro español de posguerra

de
Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera

Editorial
Fundamentos,
Madrid, 2003-2004

Con esta colección los editores, Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera, han emprendido una tarea que parece sumamente necesaria: antologar, desde la perspectiva que van dando los años, el teatro español de posguerra.

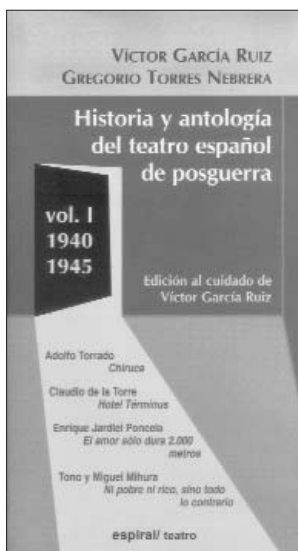
A lo largo del tiempo ha habido algunos otros intentos, de valor y orientación distintos al presente. No se puede equiparar al *Teatro español* de Editorial Aguilar, porque aquella antología se hacía al hilo de la actualidad. Tampoco coincide con los *Cuadernos de teatro* que mantiene Mariano de Paco en la universidad de Murcia, porque se trata de una colección de teatro contemporáneo, abierta y de límites cronológicos indefinidos.

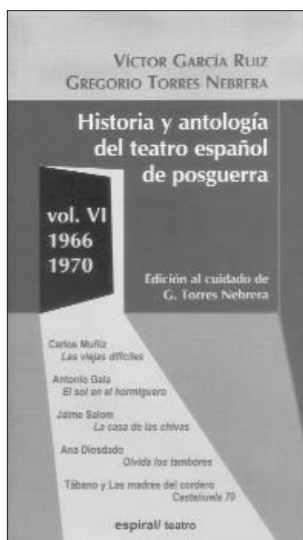
Esta *Historia y antología* se singulariza por la precisión de sus objetivos. Cuando esté rematada, constará de 7 vols., que van a contener 36 piezas teatrales, una por año, estrenadas entre 1939 y 1975. Con los criterios de selección se podrá estar en desacuerdo, pero nadie podrá alegar que no son claros. Se exponen en el volumen I, pp. 7 y 8. El propósito de los editores se perfila con los siguientes rasgos:

- Solo antologarán textos efectivamente representados en España por profesionales o aficionados.
- Se tratará de conseguir en la selección un conjunto variado que permita percibir los diversos géneros, tendencias...
- Se proponen no repetir ningún autor. Naturalmente, no se ha de seguir un criterio exclusivo de excelencia. De ser así, ocurriría inevitablemente lo que ya sucedía en los volúmenes de Aguilar, donde año tras año, o cada dos años, aparecen obras de Buero, Mihura, López Rubio, Salom...
- Se dará preferencia a piezas poco reeditadas, que hoy resulten menos accesibles al lector común y, sobre todo, al lector nuevo, al estudiante que desee conocer esta parcela del teatro español. Imagino que los creadores han tenido en

cuenta un modelo con el que coinciden en varios aspectos: *Las mejores novelas españolas del siglo XX* que preparó Joaquín de Entrambasaguas, con la ayuda de Pilar Palomo, y publicó Planeta. Esta antología de obras íntegras permitió poner en manos de un público amplio una extensa muestra de la narrativa española y logró que permanecieran y se incorporaran a las nuevas bibliotecas muchas novelas que de otra forma resultarían, en la práctica diaria del lector, y aun el investigador, inencontrables.

Como su precedente, cada volumen de la *Historia y antología del teatro español de posguerra* abarca cinco años de la vida teatral española. Lo primero que encontramos es un amplio estudio de la actividad escénica. En las entregas que ya están a disposición del público cada uno de estos análisis se extiende a lo largo de unas 150 páginas. Creo que no existe ninguna historia de conjunto sobre la vida teatral que tenga esta extensión. Si disponemos de monografías con dimensiones similares dedicadas a una ciudad, a una institución teatral, a actores y directores; pero, según mis noticias, en el panorama bibliográfico español son una novedad absoluta las más de mil páginas en que se van a describir los espectáculos de esta época, las condiciones artísticas, políticas y económicas en que se desarrolló el arte teatral, la presencia e importancia de actores, directores y dramaturgos, la situación, gustos y reacciones del público, etc. etc. Además, al segmentar este panorama por quinquenios, los autores se obligan a ceñirse a la inmediata actualidad teatral, que reconstruyen a partir de la información que proporcionan las hemerotecas, los libros u otros informes de cada época. Al circunscribir cada capítulo a cinco años, no caben los saltos que dejan en el olvido muchos fenómenos que, aun cuando no resulten revelantes en un panorama general del arte dramático, sí significaron mucho para unos espectadores, sí tuvieron





su momento de gloria o reflejaron, con puntualidad a veces involuntaria, las condiciones que rodeaban al fenómeno teatral. Este método de trabajo exige una exhaustividad y precisión que van a convertir esta *Historia y antología* en un instrumento imprescindible para cuantos quieran conocer la vida escénica de los cuarenta años de franquismo.

Tras ese repaso detallado de la cartelera y sus circunstancias, encontramos la edición íntegra de cuatro, cinco o seis piezas teatrales. Al texto de cada comedia se antepone el análisis de un especialista. Puede afirmarse, sin pecar de generoso, que ya han contribuido a estos trabajos los mejores conocedores de esa etapa: Montserrat Alás-Brun, Eduardo Pérez Rasilla, Emilio de Miguel Martínez, Jesús Rubio Jiménez, Mariano de Paco, Manuel Aznar, María José Conde Guerri, César Oliva, Virtudes Serrano, Julio Huélamo, Javier Huerta Calvo, Juan Antonio Ríos Carratalá, Óscar Barrero, Josep Lluís Sirera, Antonio Fernández-Insuela, Carlos Rodríguez, Andrés Amorós y Marina Mayoral... Son análisis críticos, rigurosos, a veces inmisericordes, no ejercicios de nostalgia ni lecturas complacientes. Además, los mismos prologuistas han cuidado de la edición de texto. Es la primera vez que se trata de fijar con criterios filológicos la forma genuina de cada comedia, casi siempre dejada en manos de cajistas e impresores, más preocupados por la urgencia que por la perfección de su trabajo.

La selección de piezas dramáticas, de acuerdo con los criterios antes señalados, ofrece un variado y curioso panorama. No se editan aquí las obras capitales de la literatura dramática de la época: *Tres sombreros de copa* (estrenada en 1952, aunque se escribiera veinte años antes), *Historia de una escalera*, *El concierto de San Ovidio*, *Celos del aire*, *El baile*... No hace falta. Se encuentran fácilmente en el mercado. Sin embargo, vamos a dar con textos valiosos, significativos, como *Hotel*

Términus de Claudio de la Torre, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* de Tono y Mihura, *Historia de los Tarantos* de Alfredo Mañas, *Diálogos de la herejía* de Agustín Gómez-Arcos, *El sol en el hormiguero* de Antonio Gala, *Olvida los tambores* de Ana Diosdado...

Junto a estos textos, que merecen una relectura y una nueva consideración, hay otros cuyos méritos no son esencialmente literarios o artísticos, pero que tienen una singular relevancia para la sociología del teatro. Son obras de las que hemos oído hablar todos los aficionados, de las que hemos tenido que escribir cuantos nos hemos ocupado de esta etapa de nuestra literatura, pero que resultan hoy de muy difícil acceso para el estudiante y aun para el estudioso. Sirva de ejemplo *Chiruca*, el gran éxito de Adolfo Torrado e Isabelita Garcés. Es muy posible que poco signifique en la historia de la poesía dramática, pero en la historia del teatro sí es relevante como fenómeno de masas. Pero, además del interés sustantivo que pudiera tener, el contraste entre el éxito en el momento de su estreno y el olvido y los denuestos posteriores no puede dejar de picar la curiosidad del aficionado al teatro; y, como señala Víctor García, satisfacer esa curiosidad justifica su reedición.

En el volumen II tiene el lector interesado una pieza olvidada, y no por eso carente de interés: *Tres variaciones sobre una frase de amor* de José María Palacio. En el VI, *Castañuela 70*, cuyo texto había que buscar en los venerables números de *Primer acto* de hace ya treinta y cinco años.

Para concluir, creo que el aficionado va a encontrar en esta *Historia y Antología del teatro español de posguerra* un auténtico tesoro, un repaso sistemático, riguroso, de la cartelera teatral, ajeno a las tendencias que abundan en el medio; un estudio de las formas del drama y de la representación, un análisis excelente de las piezas que vertebran una época de nuestro teatro. ■



COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega



Teatro Spagnolo Contemporaneo III (I Giovani Drammaturghi)

de Emilio Coco

Jerónimo López Mozo

*Teatro Spagnolo
Contemporaneo III
(i Giovani Drammaturghi)*

de
Emilio Coco

Editorial
Edizioni dell'Orso,
Alessandria, 2004

Con la publicación del tercer volumen de la antología *Teatro spagnolo contemporaneo*, el poeta, crítico, traductor y editor Emilio Coco (San Marco in Lamis, 1940) ha culminado su, hasta ahora, proyecto editorial más ambicioso: dar a conocer en lengua italiana veinticinco obras de otros tantos autores de teatro españoles, en un recorrido que se inició con *Lazzaro nel labirinto*, de Buero Vallejo, y se cierra con *Amado mio o L'emozione artificiale*, de Pedro Villora. Cuando a mediados de los años noventa emprendió este trabajo, ya ocupaba un lugar destacado entre los hispanistas italianos gracias a sus traducciones de poetas españoles, recogidas en ediciones bilingües en la colección *I Quaderni di Abanico*, y, en el campo concreto del teatro, a su participación como traductor en las jornadas que el Proyecto Europa («Drama fin de siglo») dedicó en 1987 a la dramaturgia española en Bari y a la preparación para la revista *Sipario* de un número monográfico titulado *Special Spagna*.

Las **Puertas del drama** se hizo eco en sendas reseñas de Diana de Paco Serrano de la aparición de los dos primeros volúmenes [n.º 1 (invierno 2000) y n.º 8 (invierno 2002)]. En ellas, se destacaba la acertada selección de creadores realizada por Emilio Coco, que alcanzaba hasta los que se habían dado a conocer en la década de los ochenta. Si toda antología entraña riesgos para quien se ocupa de hacer la selección, estos son mucho mayores cuando se trabaja con autores contemporáneos, cuya obra todavía se está gestando y, por tanto, faltan datos y perspectiva suficiente para establecer una valoración definitiva. Por eso, tal vez, en el caso que nos ocupa, Coco ha sido generoso con el número de autores seleccionado. Son doce, casi la mi-

tad del total de los incluidos en la antología. Con ello, ha procurado que las ausencias sean mínimas, aunque no pueda evitar que las existentes dejen la puerta abierta a la polémica. Polémica que, de producirse, sería menor, pues la trayectoria de los escogidos justifica su presencia en este volumen y permite que los lectores italianos se hagan una idea bastante cabal del teatro que se está escribiendo en nuestro país. Los autores incluidos en el índice son Antonio Álamo (*Passi*), Luis Araujo (*La costruzione della cattedrale*), Ernesto Caballero (*Auto*), José Ramón Fernández (*Per bruciare la memoria*), Raúl Hernández Garrido (*Gli ingranaggi*), Juan Mayorga (*Lettere d'amore a Stalin*), Ignacio del Moral (*Lo sguardo dell'uomo scuro*), Antonio Onetti (*La pugnata*), Borja Ortiz de Gondra (*Manel, Thecel, Phares*), Yolanda Pallín (*Lista nera*), Itziar Pascual (*Miaulless*) y Pedro Villora (*Amado mio o L'emozione artificiale*).

En el prólogo, se les sitúa en el contexto histórico y teatral en el que desarrollan su labor creativa, esto es, en la España democrática —ninguno rebasa los cincuenta años, y el de más edad apenas tenía veinte años cuando murió Franco— y en el caldo de cultivo creado por el *Premio Marqués de Bradomín*, reservado a jóvenes autores, El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), la Muestra del Teatro Alternativo de Madrid y la Muestra del Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante. En cuanto a los títulos elegidos, en unos casos propuestos por sus autores y en otros sugeridos por el antólogo, figuran entre los más importantes de sus respectivas producciones.

Representantes de una escritura abierta y polisémica, Coco cita las principales influen-



cias extranjeras de este grupo de dramaturgos, desde Mamet y Koltés hasta Botho Strauss o Kroetz, sin olvidar la ejercida por Sanchis Sinisterra a través de sus talleres teatrales. También anota el auge del teatro escrito por mujeres. En su opinión, han logrado instalarse en la nueva realidad teatral española tras no pocas dificultades, citando a continuación algunos nombres significativos, uno de los cuales encontró acogida en el tomo anterior de la antología y otros dos en esta última entrega. Como ya ocurriera antes, cada obra publicada va precedida de un análisis de la trayectoria de su autor, información que completa su visión del actual teatro español, más positiva que la miope y cobarde que tienen tantos productores y empresarios que siguen dando la espalda al teatro español actual con el manido argumento de que no hay textos interesantes.

No podemos pasar por alto la tarea llevada a cabo por Emilio Coco como traductor de todas las obras publicadas en los tres volúmenes. Está, por un lado, el esfuerzo reali-

zado al verter al italiano nada menos que veinticinco piezas en un plazo de casi diez años. Por otro, la calidad de su trabajo, que, sin duda, se ha visto beneficiado por su condición de poeta, es decir, de creador. Quién esto escribe puede acreditar el rigor con el que ha tratado los materiales que manejaba, esforzándose siempre por transmitir íntegro el discurso de los autores y poniendo todo su empeño en conservar intacta la escritura original de cada uno de ellos. La fragmentación de los diálogos, las similitudes del lenguaje teatral con los cinematográficos y televisivos, el uso de vocabularios que remiten a ambientes que antes tenían escasa presencia en los escenarios y otras características que definen la escritura más reciente, aparecen tal como fueron concebidas. Bien puede decirse que Emilio Coco ha ejercido el oficio de traductor ajustándose al significado que le otorga la Real Academia y no al de traidor, con el que a veces, con toda justicia, se le asocia por las infidelidades y tropelías de otros. ■

En la ardiente oscuridad de la dramaturgia española de Virtudes Serrano

Jesús Rubio Jiménez

Teatro breve entre dos siglos. Antología

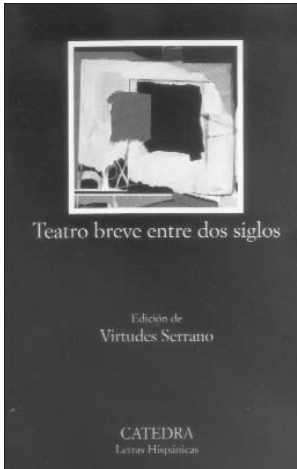
de
Virtudes Serrano

Editorial
Madrid, Cátedra, 2004

Las antologías literarias cumplen distintas funciones, la principal, poner al alcance de los lectores un manojo de textos representativos del género literario que anuncian. Las motivaciones y los fines de los antólogos suelen ser dispares y van desde quienes elaboran una recopilación de textos con fines pedagógicos, para facilitar su lectura, a quienes invadiendo otros terrenos, hacen de la antología un manifiesto de grupo o tendencia como está sucediendo desde hace años en la poesía española. No hay grupo, capilla o capillita de poetas que no irrumpa en el panorama literario armado con una antología presentada por el gurú correspondiente, que vaticina el hallazgo de un nuevo club de poetas dispuestos a transformar la sensibilidad de los

lectores. El vértigo de las antologías poéticas es tal que son una plaga los poetas inéditos, pero antologados. Así de urgente es la gloria poética. En la narrativa, las estrategias del mercado son otras, pero a la postre, el balance arroja un buen número de recopilaciones de relatos, sobre todo breves, ya que entre los hábitos lectores ocupa un lugar privilegiado hoy la lectura de relatos.

Con el teatro, nada de esto sucede. Si se suprimen las antologías institucionales —todas las comunidades autónomas han sentido en los últimos veinte años la necesidad de acallar su mala conciencia teatral con alguna recopilación de sus genios teatrales de ayer y de hoy—, las de género —cada día la literatura es más una cuestión de género no precisamente literario—, o las suscitadas por algún



evento donde el teatro adquiere un falso brillo momentáneo —Exposiciones Universales, Olimpiadas u otros foros—, lo cierto es que la cosecha es muy escasa. Si las antologías teatrales fueran una especie vegetal o zoológica hace tiempo que serían objeto de programas especiales de preservación. ¿No lo son ya en las colecciones institucionales?

El hábito social de la lectura de textos teatrales se encuentra bajo mínimos entre otras razones porque ya ni siquiera se comprende que el texto dramático es una forma de relato o de poema que puede ser abordado como aquellos. Hasta en esto ha fracasado la enseñanza de la literatura. La enseñanza del arte escénico ni se ha intentado siquiera. Nada tiene de extraña esta situación por tanto, cuando la propia Literatura Española ocupa ya en el sistema educativo un lugar cada vez más secundario y los industriales de la lengua prefieren trabajar más con otras telas —jergas, traducciones— que con la literatura con la que antaño se cosían los trajes de gala de la Lengua Española. En, esto como en casi todo, las fibras manufacturadas han venido a ocupar el terreno de la alta costura.

Tengo para mí que este arrinconamiento de la literatura y en concreto de la literatura dramática tiene que ver con la marginación social del teatro que nace de una extraña paradoja: de haberlo convertido ante todo en un elemento más de la sociabilidad en las sociedades burguesas. Asistir al teatro se convirtió en ellas en un acto de afirmación social, de demostración de su poder. Se acudía más para ser vistos que para ver. Hoy ya no luce ser visto en el teatro salvo que se trate de alguna gala organizada para entregar premios sobre cualquier cosa, aunque sea sobre teatro. La teatralidad burguesa se ha desplazado a otros ámbitos. Importa ser visto en el club de golf o en los desfiles de moda. En el teatro, como mucho, de refilón y con prisas, de modo que es pedir demasiado que además de acudir de tarde en tarde a un teatro alguien se moleste en leer piezas dramáticas.

Así las cosas, la aparición de una antología de teatro breve español actual es como poco una noticia reseñable. Su editora, Virtudes Serrano, ha decidido dejarse de zaramojos y nadando a contracorriente ha reunido veintiún textos dramáticos breves de otros tantos autores —dramaturgos y

dramaturgas— representativos de la escritura dramática en lengua española desde los años setenta al momento actual.

El final de la dictadura franquista y la llegada de la democracia despertaron en los autores teatrales, como escribe Virtudes Serrano, «la esperanza de poder alcanzar la normalización de su presencia en los escenarios pero el inmediato desencanto hizo que muchos de los dramaturgos más combativos levantaran sus voces contra un sistema, que, en lugar de favorecerlos, los aislaba y amordazaba» (p. 12). La normalización fue un espejismo y «el panorama de la autoría teatral se ve unificado por la desatención y lo alarmante, contemplado en el presente, es que la situación no dista mucho de la que se puede analizar hoy, veinte años más tarde. Las dramaturgas y dramaturgos actuales, salvo casos de excepción, tampoco tienen el deseable contacto habitual con el público a través de sus espectáculos y las ediciones de sus textos no reciben, en general, la atención crítica con que son significados los demás géneros, por lo que casi todos los nombres parecen nuevos» (p. 13).

Lo dicho antes, escribir teatro en España en el último cuarto de siglo último es una tarea socialmente marginal, poco o nada agradecida que, sin embargo, ahí está, resistiendo atrincherada los embates del menosprecio autosatisfecho de los ciudadanos muy seguros de que saben mucho sobre algo de lo que en realidad no saben nada. Las cifras editoriales en el mejor de los casos son espejismos. Emilio de Miguel Martínez en su catálogo *Teatro español, 1980-2000: catálogo visitado* (Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002) censa 1370 obras teatrales de unos 330 autores distintos, estrenadas o publicadas. Pero son apenas unas gotas de agua en el inmenso océano de la edición de libros en los últimos años y con el agravante de que son ediciones cortas y de escasa difusión en su mayoría. Así son las cosas y así hay que contarlas. La disociación entre el teatro y la sociedad española a lo largo del siglo XX ha sido tal que difícilmente tendrá punto de retorno. Y no obstante hay que perseverar tratando de aminorar las distancias o cuanto menos que no se ensanchen más. Antologías como esta ayudan a que el camino vaya quedando señalado y que quien quiera pueda tener una imagen correcta y documentada de lo que va sucediendo.

Los textos seleccionados pertenecen a tres segmentos de escritura dramática. En primer lugar, «algunas piezas recientes de representantes del teatro de rebeldía nacido al calor del mayo del 68» (p. 14). Comparecen Fernando Martín Iniesta, Alberto Miralles, Jerónimo López Mozo, Carmen Resino, Ana Diosdado, Domingo Miras, Jesús Campos, José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra. Sobre ellos gravitaba la influencia de quienes desde los años cuarenta trataron de sacar el teatro español de la grisura de la primera posguerra y que justamente recurrieron a la publicación en su día de antologías-manifiesto de notable importancia para el teatro español: *Teatro de vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo* (1949) y *Teatro experimental español* (1965). Sobre ellas realizó un ejercicio de memoria Medardo Fraile con su antología *Teatro español en un acto* (1940-1952) (Madrid, Cátedra, 1989), que le sirve a Virtudes Serrano como punto de arranque de la antología que comentamos. Queda, sin embargo, un notable hueco con lo sucedido en los años sesenta en el teatro breve español. Formaron parte en muchos casos los autores citados del teatro independiente y universitario antes de asumir la individualidad autorial en un momento de cambio importante, que llevó a considerarlos parte de un nuevo teatro o teatro *underground* en un libro oportuno pero de discutible rigor de George E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama* (1978). La mirada contracultural e internacional impregnó a aquellos autores, que descubrieron con pasión la crueldad «artaudina» o el absurdo de Beckett.

Un segundo segmento lo ocupan quienes se dieron a conocer como autores a comienzos de los años ochenta: Ignacio Amestoy, Concha Romero, Pilar Pombo, Paloma Pedrero. Coincidían en cierto modo con el acercamiento a la escritura individual en aquellos años de algunos de los dramaturgos del grupo anterior y con un creciente protagonismo en el mundo teatral de las mujeres al igual que en otros géneros. Para Virtudes Serrano en los años ochenta se produjo un cierto giro hacia el realismo, suscitando el interés de los dramaturgos y dramaturgas las nuevas costumbres de una sociedad en transición y cambio como era la española, con unos personajes más urgentes por la realización personal

Y en tercer lugar, se realiza una aproximación a «las expresiones dramáticas surgidas entre los 90 y el 2000» (p. 14): Ernesto Caballero, Antonio Onetti, Ignacio García May, Juan Mayorga, Raúl Hernández Garrido, Itziar Pascual, Laila Ripoll, Diana de Paco. Se aprecia en ellos una voluntad de «superponer al realismo elementos no realistas, como forma de hacer presente para el espectador el mundo de los sueños y del subconsciente (Ignacio del Moral) o de introducirlo en el laberinto del juego realidad-ficción (Ernesto Caballero). A veces son absolutamente rupturistas, como sucede con algunas propuestas de Alfonso Armada o Etlvino Vázquez, y muchos utilizan el metateatro como fórmula estructuradora de sus argumentos o como apoyo de la teatralidad» (pp. 20-21).

Esta segmentación temporal no tiene más que un valor aproximativo puesto que gentes como Alberto Miralles, José Luis Alonso de Santos o José Sanchis Sinisterra para cuando comenzaron a estrenar obras como autores individuales contaban con largo recorrido en el teatro universitario y en el teatro independiente donde las tareas autorales se diluían fácilmente en el magma del colectivismo. Y no ha sido menos importante la implantación de talleres de escritura dramática que desde mediados de los ochenta han sido espacios de transmisión de experiencia y oficio de dramaturgos de cierto recorrido a otros más bisoños. Sería curioso y revelador describir la trayectoria de estos talleres. Serviría como poco para descubrir al menos tantas continuidades como diferencias en la escritura dramática de todos estos dramaturgos antologados.

Paralelamente, se ha desarrollado y consolidado el asociacionismo profesional y hoy la **Asociación de Autores de Teatro** agrupa a un buen número de escritores que canalizan así mejor sus reivindicaciones y reconocen una comunidad de intereses. La instauración de algunos premios también ha jugado un papel dinamizador de la escritura dramática: *Marqués de Bradomín* (desde 1984), *Premios Buero Vallejo* (desde 1985), *Premio María Teresa León* para autoras dramáticas de la Asociación de Directores de Escena (desde 1994), etc. Parecería que se está produciendo un renacer de la escritura dramática. Tesón no falta, pero se producen

todos estos esfuerzos con una sociedad vuelta de espaldas al teatro y el destino de muchos de estos textos dramáticos es llegar apenas a los escenarios de las salas alternativas o quedarse en teatro para lectura en una sociedad que ha perdido el hábito de la lectura teatral...

El criterio ordenador seguido en la antología ha sido presentar correlativamente los autores seleccionados partiendo de la fecha en que hicieron su aparición pública con un espectáculo o un drama editado. De cada uno de ellos se ofrece un ponderado repaso curricular y después un breve comentario de la pieza incluida en la antología, concluyendo la «Introducción» con una cuidada bibliografía. El lector cuenta así con una guía útil precedida de un ensayo donde la información es suficiente y está bien cribada. No faltará quien advierta tal o cual ausencia; no creo que en este caso la organización de la antología haya estado presidida por criterios tanto de excelencia de lo antologado cuanto por un deseo de ofrecer una muestra representativa de la literatura dramática breve de los últimos años.

Y no esta de más recalcar la brevedad que nada tiene que ver con teatro menor o secundario, sino que, como viene siendo habitual a lo largo del último siglo al menos, el teatro breve —como en la narrativa el cuento— se ha convertido en un territorio especialmente idóneo para el tanteo y la experimentación de modo que colecciones como esta se convierten en libros apropiados para descubrir los síntomas de por dónde va la escritura dramática más innovadora.

No voy a sintetizar aquí el contenido de las piezas —en la antología cada una de ellas cuenta con una presentación suficiente— sino a hacer una única y última recomendación: que se lean como se lee cualquier libro de relatos breves; estas piezas han sido concebidas con su misma libertad aunque sin olvidar su destino soñado: el escenario. Esta limitación se convierte en virtud en la escritura dramática porque abre posibilidades estructurales muy particulares y atractivas: juegos con tiempos y espacios gracias a las posibilidades que en los textos dramáticos se establecen entre los textos centrales y los periféricos —prólogos, epílogos— que permiten tomar distancia (García May). Inevitablemente se reflexiona en alguna pieza

sobre el mundo del teatro y sus múltiples facetas (Resino, Miras, Sanchis Sinisterra). Se advierten vivas las posibilidades del monólogo confesional (Amestoy, Romero, Pombo, Caballero, Pedrero) y del diálogo más aparente que posible (Onetti, de Paco Serrano). Otras veces las piezas adquieren resonancias simbólicas (Campos, Hernández Garrido) o prefieren quedarse en el dominio del esbozo y el apunte (Alonso de Santos, Mayorga, Ripoll). Se podría pensar a la vista de estos comentarios que se trata de piezas empuñadas en la indagación de la pura teatralidad. Ni mucho menos. Estos recursos y otros varios están puestos al servicio de temas de acuciante actualidad: el que abunden los monólogos o los falsos diálogos tiene que ver sobre todo con la incomunicación social; el que los juegos metateatrales constituyan la médula de varias piezas responde a la preocupación reflexiva sobre el propio teatro. Y no faltan asuntos como la abominable dictadura y la no menos repugnante xenofobia, el papel de la memoria o la denuncia de situaciones injustas.

En esta serie de relatos escénicos conviven veteranos dramaturgos, varios de los cuales ostentan reconocimientos de campañas como son los *Premios Nacionales de Teatro* (el de este año por no ir más lejos), con otros jóvenes, todos unidos en dar continuidad a nuestra literatura dramática. Ya que los escenarios hurtan muchas de las funciones posibles a partir de piezas como estas, conviene ofrecerles el escenario de nuestra imaginación, para que se levanten de las páginas del libro y cobren vida al menos en el inefable escenario de la mente.

Antologías como esta prueban la existencia de notables autores de teatro y al paso, son hitos que jalonan el desdibujado camino del teatro español. Gracias a ellas, cuando pasa el tiempo es posible tener una visión panorámica de lo sucedido. Si faltan, todo se vuelve más turbio y confuso, especialmente en un género que apenas vive en ediciones de corta tirada y condenadas a desaparecer enseguida. Y por eso nunca agradeceremos bastante su esfuerzo a quienes siguen contra viento y marea leyendo textos dramáticos nuevos, editándolos convenientemente prologados. La existencia de la literatura dramática se demuestra como el movimiento, andando. Es decir, editándola y estrenándola. ■



El teatro también se lee

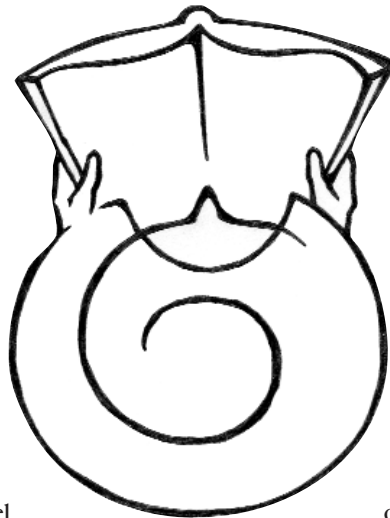
De unos cuantos personajes en busca de autor, EN EL «VENTEATRO» DE PALOMEQUE

Cuando trato de recordar lo que ocurre en algunas páginas del *Quijote* me viene la sensación de estar dirigiendo mi memoria a una serie de obras de teatro desarrolladas en distintos escenarios, enlazadas entre sí por la curiosa historia de un par de excéntricos convictos, don Quijote y Sancho.

Por uno de esos escenarios, la venta de Palomeque, entran y salen Dorotea, el cura, don Fernando, Cardenio, don Luis, Zaida, los dos barberos, y mucha gente más... De los que permanecen en escena, unos recitan su papel y otros esperan al momento para intervenir, como acontece con el oidor, tan atento a lo que decían los demás que el novelista se burla de su silencio diciendo que «ninguna vez había sido tan oidor como entonces» (497), o con don Alonso Quijano, «atento, sin hablar palabra, considerando estos tan extraños sucesos, atribuyéndolos todos a quimeras de la andante caballería» (499), porque lo que los demás contaban, al no tener que ver con los asuntos de la caballería, le permitían al orgulloso hidalgo no intervenir y permanecer en silencio en la escena, a la espera de que le den el pie para recitar su papel o a dárselo él a sí mismo, si se interfiriera en la realidad el mundo caballeresco.

La desconcertada realidad que vemos fluir por ese «vivero narrativo» que es el «Venteatro» de Palomeque esta conformada por el cruce de distintas acciones, por la mezcla de diversos estilos y por la convivencia de personajes de unas cuantas historias; sin que falte en ella una improvisada representación, a modo de *Commedia dell'Arte*, consistente en las chanzas que hacen al barbero, cuya bacía los malos encantadores la habían convertido en yelmo. Lo que en principio parecía una sucesión de burlas en torno a la locura quijotesca se convierte en una serie de acciones que cobran vida por sí mismas.

Como en el teatro, quien sigue las aventuras de los héroes manchegos llega a concebir la esperanza de que los



personajes puedan sobreponerse a su estrella, una vez que acepta la ficción de que se trata de una vida real de la que el escritor da cuenta. Para lograrlo, éste ha huido de la «dureza y sequedad de [...] estilo», es decir de la falta de naturalidad (79); ha debido acomodar luego los muy diversos usos lingüísticos de los personajes a su condición social, a su manera de ser y a la situación en que intervienen; y, después, ha tenido que seducirnos para que pensáramos que las desordenadas acciones que se cruzan en un texto y las diferentes maneras de opinar de las gentes son el reflejo de esa vida que ha entrado imperceptiblemente por los poros de la obra.

La vida —la suma de las vidas que discurren por la venta— no es un mero soporte para sustentar unas cuantas ideas. En la trastienda del libro podremos encontrar lo que queramos; pero la realidad —volvemos a lo que tiene en común con el teatro— se escapa de las ideas generales, para pegarse a esa vida, hasta lograr que un iluminado que busca cambiar la «edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos» (449) nos muestre que lo importante no es el fin que pretende alcanzar, sino algo mucho menos importante, en apariencia, como es llegar a refugiarse uno en su propia idea de las cosas, para curarse allí mismo de cuantas derrotas le va infligiendo la realidad.

La novela moderna comienza su andadura siguiendo los caminos del teatro, para dar cuerpo a unos personajes que logran sencillamente vivir y cuyas ideas son una parte de su ambular por este mundo. Empieza la literatura moderna cuando llegamos a creernos la ficción —en la novela y en el teatro— de que los personajes se han independizado de su autor. ■

José A. Pascual

Real Academia Española de la Lengua

Cito entre paréntesis algunas páginas del *Quijote*, sirviéndome de la edición dirigida por Francisco Rico: *Miguel de Cervantes: Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Crítica, 1998. Al Venteatro de Palomeque se refiere J. M. Martín Morán: *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino: Edizioni dell'Orso, 1990, pp. 93-5 y 97. Me baso en A. Redondo: *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid: Castalia, 1997, p. 482, para interpretar la burla al barbero como una improvisada representación, a modo de la *Commedia dell'Arte*.

SANCHIS y la memoria común

Juan Mayorga

Hace unos días, cuando felicitábamos a José Sanchis por la concesión del *Premio Nacional de Literatura Dramática*, sus primeras palabras eran para los miembros del Teatro del Común. Ellos estrenaron, bajo su dirección, *Terror y miseria en el primer franquismo*. Conviene recordar que el Teatro del Común está formado no por actores profesionales, sino por profesores y alumnos de la tan castigada enseñanza secundaria. Quienes los vimos interpretar la obra de Sanchis todavía les estamos agradecidos por habernos recordado el valor enorme de un teatro entendido como arte hecho por gente para la gente. Estoy seguro de que muy pronto *Terror y miseria* será llevado a escena por grandes actores profesionales y en las mejores condiciones materiales. Pero ojalá que no se olviden aquellas otras, tan humildes y al tiempo tan nobles, en que fue estrenada, ni la voluntad —política y moral, como la de su autor— de quienes la llevaron a escena por primera vez.

En efecto, el *Premio Nacional de Literatura Dramática 2004* se ensayó en un instituto madrileño. La imagen de profesores y alumnos desentrañando juntos los secretos de un texto teatral y poniéndolo en pie me hace pensar en aquella idea de la enseñanza que defendía Walter Benjamin. Según éste, la escuela no ha de ser el lugar donde una generación domine sobre otra, sino el espacio donde dos generaciones se encuentren. El encuentro de dos generaciones en torno al texto de Sanchis tiene un valor especial, derivado del carácter asimismo especial de dicho texto, en que se condensa el esfuerzo de memoria —no hay memoria sin esfuerzo; la memoria siempre viaja a contracorriente— de un español nacido en 1940.

Sanchis hace memoria convencido de que no hay futuro sin ella. No en balde ha dedicado a sus nietos —*A Lucas y Diego en el futuro*— esta gavilla de estampas de la vida española entre 1939 y 1953. Sólo conjurando el olvido —nos dice— podemos entender el presente y escoger un futuro. De ahí el imperativo *Prohibido olvidar*. De ahí la necesidad de un teatro de la memoria. Sanchis ya lo practicó en *¡Ay, Carmela!* y en la *Trilogía americana*. Pero acaso sea *Terror y miseria en el primer franquismo* el texto en que se hace más visible su empeño de convertir la escena en un lugar para la rememoración.

Los más cercanos a Sanchis saben que este proyecto ha acompañado a su autor durante más de dos décadas. Hasta el punto de que pueden diferenciarse en él, por así decirlo, distintos «Sanchis» atendiendo a las preocupaciones formales que interesaban al dramaturgo en el momento de escritura de cada pieza. Sanchis escribe *Intimidación* y *El anillo* en 1979; *Atajo*, en 2002. Entre aquellas piezas y ésta, nos ofrece otras seis, cada una escrita conforme a un plan dramático diferente. Pero por debajo de esa diversidad dramática, en todas las piezas reconocemos una misma mirada, compasiva hacia las víctimas e indignada hacia sus verdugos. Sanchis contempla con esa mirada un país en que no sólo los alimentos, sino también la razón y la palabra estaban racionadas. Un país lleno de ausencias: las de los caídos, las de los depurados por el espíritu nacionalcatólico, las de los que marcharon al exilio, las de los exiliados interiores... Como su maestro Brecht al radiografiar el régimen nazi en *Terror y miseria en el Tercer Reich*, Sanchis ha mostrado hasta qué punto la violencia y la corrupción penetraban la vida cotidiana en aquella España gobernada por los golpistas del 36. Hasta qué punto la paz era la continuación de la guerra por otros medios.

La Guerra Civil y el franquismo contuvieron un proyecto de olvido. Muchos, y muy poderosos, continúan trabajando en ese proyecto de desmemoria. Esfuerzos como el de Sanchis le hacen resistencia. Pero que sea un puñetazo contra la amnesia —que siempre empieza por las víctimas— y la amnistía —que suele empezar por los verdugos— no debe ocultar los valores propiamente artísticos de esta obra. En ella —en la construcción de personajes, espacios y tiempos, en el manejo de la palabra y del silencio, en su capacidad para convocar la inteligencia del espectador, en su sentido para lo tragicómico— encontramos los rasgos que han hecho de Sanchis un gran dramaturgo.

Terror y miseria en el primer franquismo es, en fin, una obra teatral importante, que nos entregará muchos buenos días de teatro. Como los que ya nos ha dado gracias a la gente —común, pero extraordinaria— del Teatro del Común. Los mejores compañeros que ha podido tener Sanchis en su viaje hacia el terror y la miseria de nuestro pasado. ■

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

