

LAS PUERTAS DEL  
**DRAMA**

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO) 

3€. Siglo XXI. Verano 2005. Número 23



# TEATRO MUNICIPAL MADRILEÑO I

Guillermo Heras. Manu Aguilar. Íñigo Ramírez de Haro

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR  
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE  
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE  
Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL  
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO  
José Manuel Arias Acedo

VOCALES  
Fernando Almena Santiago  
Ignacio Amestoy Eguiguren  
María Jesús Bajo Martínez

David Barbero Pérez  
Carles Batlle Jordá  
Fermín Cabal Riera

Ignacio del Moral  
Salvador Enríquez Muñoz  
Juan Alfonso Gil Albors

Íñigo Ramírez de Haro  
Laila Ripoll Cuetos

José Sanchis Sinisterra  
Virtudes Serrano

Miguel Signes Mengual  
Rodolf Sirera Turó  
Pedro Manuel Villora Gallardo

CONSEJO DE REDACCIÓN  
Ignacio Amestoy Eguiguren  
Carles Batlle Jordá  
Fermín Cabal

Jesús Campos García  
Ignacio del Moral  
Salvador Enríquez  
Santiago Martín Bermúdez

Domingo Miras  
Virtudes Serrano  
Miguel Signes Mengual

EDITA  
AAT

DEPÓSITO LEGAL  
M-6443-1999

ISSN  
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES  
Martín Moreno y Pizarro  
www.mmptriana.com

IMPRIME  
J.A.C.

PRECIO DEL EJEMPLAR  
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)  
9 €

OTROS PAÍSES  
12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:  
C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid  
Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92  
E-mail: aat@aat.es  
http://www.aat.es

**Las puertas del drama**  
(Cabecera inspirada en una frase de *El público*  
de Federico García Lorca)

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

# S U M A R I O

## 3. Tercera [a escena que empezamos]

¿De dónde venimos...?  
Jesús Campos García

## 4. ¿Ciudadanos o consumidores?

Guillermo Heras

## 9. Olímpico Madrid

Manu Aguilar

## 13. A las autoridades teatrales con la autocensura debida

Íñigo Ramírez de Haro

## 20. Entre autores

Alrededor del Premio Lope de Vega

Ignacio Amestoy, Javier Gacia Mauriño, Santiago Martín Bermúdez, Miguel Murillo  
y José Ramón Fernández.

## 28. Casa de citas o camino de perfección

## 29. Cuaderno de bitácora

No faltéis esta noche

Santiago Martín Bermúdez

## 37. Libro recomendado

Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII de René Andioc

Miguel Signes

## 41. Reseñas

*Cuando regreses a Nueva York* de Carmen Pombero. Por Mar Rebollo

*Sangre lunar* de Sanchis Sinisterra. Por María Jesús López Navarro

*El sonido de tu boca* de Inmaculada Alvear. Por María Pilar Jódar Peinado

## 47. El teatro también se lee

La certeza de las farsas

Gonzalo Santonja

## 48. Congreso

Miguel Signes



**(ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA



DIRECCIÓN GENERAL  
DE COOPERACIÓN  
Y COMUNICACIÓN  
CULTURAL



Jesús Campos García

El modelo ideal, si es que aún es posible hablar de utopías, sería cultura sin administración, sin patrocinio incluso. ¿Se imaginan si la larga tradición de poderes políticos, económicos o religiosos que, previo pago, se sirvieron de la expresión artística, diera paso a una nueva época en la que, extinguidos los poderes absolutos, el nuevo poder democrático estableciera un sistema directo de apoyo por prestación? No sé si todos, pero seguro que sí hay quien se lo imagina; los partidarios del mercado incluso lo demandan, pero he dicho por prestación, no por consumo.

Si a lo largo de los siglos quienes ostentaron el poder corrieron con los gastos de la creación artística que expresaba al colectivo —aunque, en ocasiones, sólo les expresara a ellos—, parece lógico y deseable que sean los ciudadanos —el nuevo poder— con los menos intermediarios posibles —sin ninguno sería soñar— quienes decidieran qué cultura reconocen como propia.

Cada realidad política genera su propia identidad, y al igual que la consolidación de los estados europeos en el Renacimiento propició el auge de las dramaturgias nacionales, signos determinantes de su identidad, también la España de las autonomías se está dotando de dramaturgias propias que expresan su realidad en proximidad. Como Europa: también el poder comunitario tiene su teatro. La invención del teatro físico (imágenes y sensaciones) está vinculada al deseo de encontrar una expresión que supere las barreras idiomáticas. Y es que estamos asistiendo a una transformación bipolar del teatro europeo paralela a la transformación de su realidad política. Y así, los nuevos poderes (o los nuevos benefactores), en mayor o menor medida, actúan atendiendo a este doble objetivo de propiciar la expresión de lo local y lo supranacional.

Es por esto por lo que resulta sorprendente que el municipio de Madrid, en otro tiempo centro del teatro español y referente fundamental de la dramaturgia europea, ande aún desconcertado entre el casticismo y el esnobismo, sin encontrar las claves de su nueva identidad. El crisol de las Españas, la ciudad abierta, el «foro» que diría un

# ¿DE DÓNDE VENIMOS...?

No parece, sin embargo, que nos movamos en esa dirección; muy al contrario, los poderes elegidos democráticamente operan como vicarios del colectivo, y lejos de propiciar mecanismos que posibiliten la descentralización de las decisiones, procuran perpetuar el modelo absolutista, ocupando temporalmente —qué se le va a hacer— el lugar del prócer benefactor. Así, el despotismo ilustrado con sus distintos modos, grados y matices, viene siendo hasta ahora la mejor opción entre las que se aplican por estos lares. Socorro, socorro, cuando toca despotismo ceñido, que también se da.

Ilustrado o no (qué difícil desligar por completo despotismo y poder), de todos los poderes con los que nos gobernamos —comunitarios, estatales, autonómicos y municipales—, parece, por su proximidad, que corresponde a la administración municipal asumir la tarea de formar a la ciudadanía en la convivencia, marco en el que habría que ubicar el libre ejercicio de la creación, comunicación, recepción y disfrute de las obras artísticas.

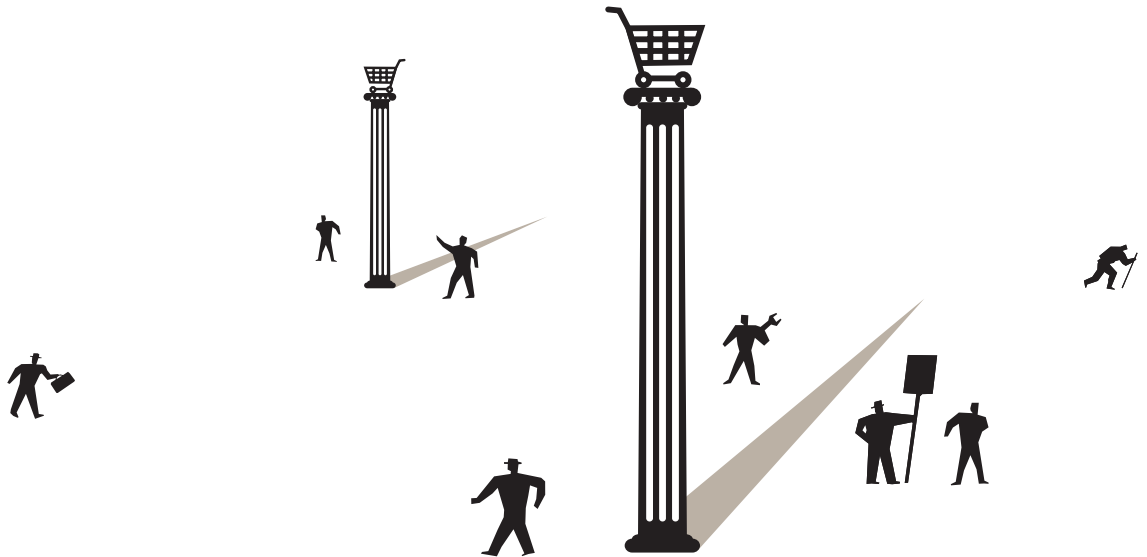
Y esto es lo que ha ocurrido en la inmensa mayoría de los municipios tras la llegada de la democracia. Tanto es así que en el corto plazo de tres décadas se ha alterado el mapa teatral del Estado proliferando no sólo los locales de exhibición, sino también los centros de producción (públicos y privados) por toda nuestra geografía.

castizo, ni tiene voz propia ni a nadie le preocupa que así sea; «en teniendo» presupuesto para traerse del mundo lo mejor que «haiga», el puñado de ciudadanos que así se satisface ya queda satisfecho. Que los creadores de esta ciudad carezcan de medios para hacer llegar su obra a sus conciudadanos debe ser un tema menor en opinión de nuestros «benefactores municipales», si consideramos la desproporción presupuestaria con que se atiende lo ajeno frente a lo propio. Esa es su potestad, mas no con nuestro silencio.

La calidad del teatro importado no puede ser la coartada para justificar semejante despropósito. Madrid necesita recuperar la autoestima que la dictadura centralista le arrebató y recuperar su teatro; un teatro en el que sus ciudadanos se reconozcan sería un modo acorde con sus tradiciones. Hacer ciudad no es sólo pretender olimpiadas, renovar mobiliario urbano o afanarse en otros maquillajes, que también, sino, sobre todo, profundizar en sus tradiciones, y en el caso de Madrid, el teatro es una de ellas; probablemente, la más significativa. Claro que no basta con que los «benefactores» se autocomplazcan festejándose en los palacios de la corte; hay que dar también aliento a las corralas. El futuro no puede ser que el común de los madrileños viaje en túneles sin derecho a paisaje mientras la élite se vanagloria frente a sus escaparates culturales. ■

[continuará en el número 24]

# ¿CIUDADANOS O



[ Guillermo Heras ]

Reflexionar sobre la gestión de las Artes Escénicas en una gran ciudad no resulta una tarea fácil actualmente. Por desgracia seguimos manejando muchos conceptos que pertenecen más al siglo pasado que a políticas de gestión que miren hacia el futuro.

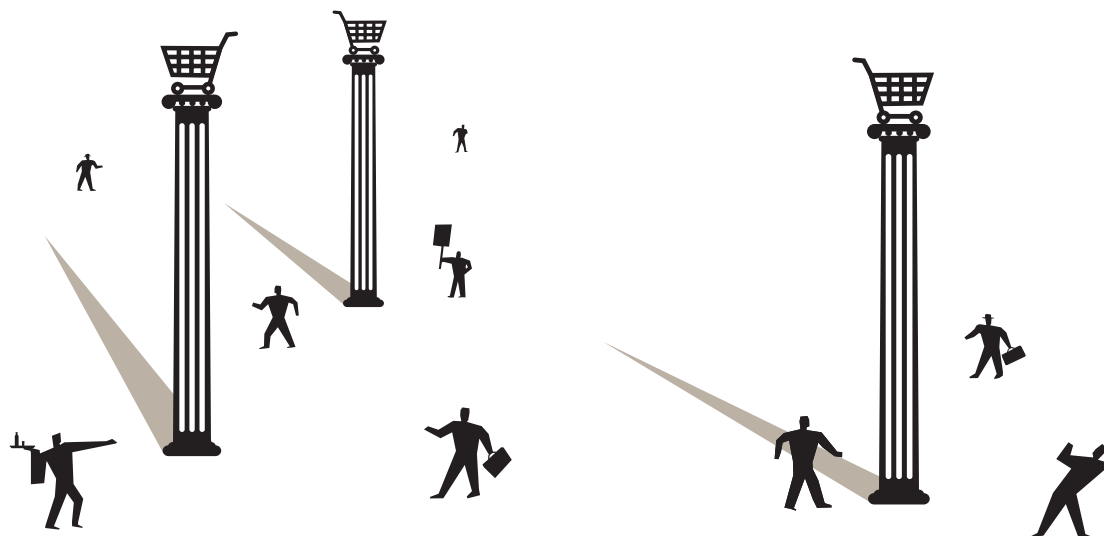
Por un lado sigue existiendo un gran empecinamiento en la defensa ciega de dos posturas contrapuestas. Una la de los sacralizadores del mercado como única vara de medir la validez de las propuestas culturales. La otra, la de los demonizadores de ese mismo mercado, incapaces de entender que para que un proyecto tenga sentido debe de tener algún tipo de aval que emane, precisamente, de aquellos a los que van dirigidos esos procesos relacionados con la cultura, los ciudadanos dispuestos a disfrutar de esa experiencia.

Estoy convencido que para muchos neoliberales que puedan leer estas líneas, su discurso implícito les parecerá sospechosamente «dirigista». ¿Será posible pedir formas de análisis un tanto alejadas de ciertos tópicos? Por supuesto, y que para que no quede ninguna duda, creo firmemente en el hecho de que las Instituciones Públicas están

para «corregir» el mercado, pero no para dirigir filosofías, tendencias o prácticas artísticas de los creadores. Así pues ¿de qué hablamos cuando hablamos de intervenir en la cultura? ¿Es que en las más oscuras épocas de nuestra Dictadura franquista su Gobierno no «intervenía» en la cultura? ¿Y que decir de las teorías y las prácticas de esos personajes llamadas Hitler, Mussolini o Stalin? ¿Es que no intervienen los Estados más ultraliberales de la actualidad a través de sus apoyos a determinadas formas de expresión cultural, por supuesto siempre ligadas a sus criterios ideológicos? ¿Por qué hay tanto cinismo a la hora de hablar de subvenciones?

Vivimos en un momento crucial para Europa. Lo que se debate es si queremos un futuro centrado en un mero mercado de libre cambio o un espacio auténticamente social. Y ahí, la cultura, deberá tener un peso específico y decisivo a la hora de diseñar un te-

# CONSUMIDORES?



territorio de libertad y calidad de vida que tanto tiempo ha costado conseguir en muchos países de nuestro entorno. Y, por supuesto, pienso que las ciudades deberán ocupar un lugar primordial a la hora de situar el debate de cómo se debe servir a esa cultura de la libertad, la igualdad y el respeto por cualquier opción ideológica, religiosa, ética o estética, precisamente al ser los entornos más cercanos en la relación Administración/Administrados. Las ciudades son nuestro hábitat natural para desarrollar nuestros anhelos de ocio y cultura de un modo más directo, de ahí que cuando hablemos de Museos Nacionales o Teatros Nacionales, muchas veces la gente crea que esas dependencias son, en realidad, del Municipio donde están ubicadas. ¿Sabe todo el mundo quien gestiona realmente el Museo del Prado? ¿Tenemos una auténtica noción de que el Centro Dramático Nacional es, más allá del Teatro María Guerrero, un espacio de toda la Nación?

Y es aquí donde surge una primera reflexión sobre la Cultura del Teatro en una ciudad como Madrid: después de estos años de Democracia ¿se ha profundizado suficientemente en algún discurso diferenciador de las políticas culturales que la Ad-

ministración Central, Autonómica y Local deberían realizar sobre el territorio de la capital? ¿En algún momento se han sentado las bases de una auténtica coordinación entre estas Administraciones? ¿Podremos soñar con un futuro, en el que más allá de las rencillas políticas, existan marcos de colaboración estables a la hora de hacer funcionar los equipamientos culturales?

Por supuesto que no soy optimista, mucho más cuando considero que nuestra clase política suele estar muy alejada de las auténticas preocupaciones de los sectores culturales. Más allá de hacerse alguna foto en épocas de elecciones, ¿tienen nuestros políticos dirigentes discursos culturales que vayan más allá de lo obvio? Ciertamente que de vez en cuando van a algún estreno de ópera o teatro, acuden a algún concierto, o recomiendan la lectura de algún libro, ¿pero cual es su discurso sobre qué, como, donde, para qué y con quién crear y gestionar las políticas culturales?

Se podrá decir que ahora en la ciudad de Madrid estamos mejor que hace poco tiempo ya que se han cambiado a algunos responsables de Teatros Municipales y las líneas de programación son más abiertas, pero eso es sobre todo maquillaje, mera

---

Por supuesto que no soy optimista, mucho más cuando considero que nuestra clase política suele estar muy alejada de las auténticas preocupaciones de los sectores culturales.

---

---

Les puedo asegurar que la ceremonia de cómo los londinenses o berlineses acuden a sus salas teatrales no tiene nada que ver con la apatía tan común que advertimos en tantos espacios culturales madrileños.

---

cosmética exterior para no atacar los problemas de fondo. Ciertamente partimos de bases conceptuales muy precarias. Para el anterior alcalde de nuestra ciudad, «Madrid era la capital europea del teatro». Expresión que dijo y se quedó tan ancho, aunque nos produjera un extremo rubor a los que, de vez en cuando, tenemos la suerte de viajar por el mundo. Madrid atraviesa desde hace muchos años un desplazamiento profundo de los lugares de referencia de creación escénica mundial. Y basta para ello poner en el acento, no en el cuestionamiento del talento o las capacidades de sus creadores escénicos, sino en otros parámetros mucho más palpables. Tenemos menos equipamientos y más envejecidos que otras capitales de nuestro entorno, tenemos menos inversión pública y privada en el sector de las Artes Escénicas, tenemos un concepto errático de «repertorio» y tenemos menos espectadores que otras capitales de Estado. Y para ello no es necesario echar sólo manos de esas grandes referencias europeas como pueden ser Londres, París o Berlín, sino que nos ganan ciudades del Este, como Varsovia o Praga, o en América Latina Buenos Aires o México DF, y por supuesto en nuestro país, Barcelona. Es muy duro para un madrileño tener que decir esto, pero es la verdad, y para ello me remito directamente a cualquier cartelera publicada en un diario de estas ciudades. Mientras, se podrá seguir hablando de la buena salud de nuestros teatros y como aumenta la recaudación, año tras año, gracias a los musicales y a la subida de los precios de las entradas. Pero, ¿qué pasa en realidad con el teatro del puro y duro consumo?

Y es aquí donde vuelvo al título del artículo: ¿Qué es lo que de verdad queremos, consumidores o ciudadanos a la hora de acudir a nuestras salas teatrales? Y permítaseme una broma, no basta contestar astutamente diciendo que ciudadanos-consumidores.

Si definiéramos una cuestión tan simple, quizás empezaríamos a encontrar soluciones, sobre todo a corto, medio y largo plazo. Es posible que aquellas reflexiones que hacíamos hace años sobre «teatro como mercancía» o «teatro como bien público» no se hayan aclarado lo suficiente con el paso del tiempo, y si bien es muy saludable la colaboración entre lo público y lo privado, conviene saber si la apuesta pasa por apoyar

aquello que ya tiene un consumo asegurado o por apostar por aquello que lucha en situación de clara desventaja con lo que ese mercado dictamina como mayoritario. Y no estoy hablando de subvenciones, ese es otro tema que deberíamos discutir con nuevos criterios, sino de un discurso sobre la gestión para la consecución de un teatro por y para ciudadanos libres.

Y en ese concepto de ciudadanos creo que hay que introducir tanto a los creadores y profesionales del sector escénico como a los receptores de sus propuestas, es decir, los espectadores. Y lo digo con conocimiento de causa, pues en muchas de las discusiones o debates en las que he asistido a lo largo de mi vida, el espectador ha ocupado, casi siempre, un papel residual y desde luego secundario en relación a las necesidades de los sectores profesionales. Por eso pienso que la batalla por un teatro de los ciudadanos es una tarea común de las dos partes, ya que si no es así seguiremos protegiendo un teatro que, por muy público que sea, seguirá siendo proteccionista, redentor y, en muchos casos, meramente populista.

Hoy la sociedad madrileña es muy plural. Ya no hay un «público», hay muchos segmentos de públicos, por lo que una auténtica política de gestión cultural democrática pasaría por atender las demandas de TODOS esos sectores de espectadores. No basta con apoyar unas pocas líneas o tendencias de género o estéticas, ya que hoy los gustos de los ciudadanos transitan por muy diferentes terrenos. En Madrid hay espectadores para el teatro clásico y el contemporáneo, para el teatro infantil y juvenil o las marionetas, para la ópera y la danza, para el circo y las performances, para los musicales de gran formato y para los espectáculos de cámara en las salas alternativas, para los autores extranjeros y para la dramaturgia nacional... pero existe un caos en la gestión o una falta de discursos específicos que impiden que los espectadores tengan una conciencia de pertenecer a un proyecto cultural común con esas instancias creativas y productivas. Les puedo asegurar que la ceremonia de cómo los londinenses o berlineses acuden a sus salas teatrales no tiene nada que ver con la apatía tan común que advertimos en tantos espacios culturales madrileños. Eso sí,

---

cuando se trata de un Festival cunde la euforia y entonces sí somos europeos, pero cuando se trata de acudir a contemplar nuestro repertorio habitual, todo parece más aséptico. Y creo que eso no es culpa de los espectadores, sino más bien de nuestras políticas de gestión que no priman la idea de pasar, precisamente, de entender a un espectador como auténtico ciudadano y no mero consumidor.

Precisamente la apuesta desmedida por programaciones festivaleras o coyunturales es una de las claves para entender la desmembración de una sociedad teatral estable. Por supuesto que creo que son necesarios los festivales, muestras, ferias y eventos puntuales, pero intentando equilibrarlos con programaciones que profundicen en conceptos estables, como el de repertorio, desde clásicos a contemporáneos, pasando por el apoyo a las expresiones escénicas de experimentación e investigación o aquellas que son consideradas como menores, tales como el teatro infantil o la danza contemporánea. Me parece magnífico que cualquier ciudadano, sea de la tribu teatral o un espectador normal, tenga la posibilidad de ver los grandes espectáculos de los grandes creadores mundiales. Pero más allá de ese momento efímero ¿tienen luego posibilidad nuestros creadores locales de competir con los mismos medios para emular esas producciones? ¿No sería interesante equilibrar una política de escaparate con una de gestión para fortalecer raíces para el futuro desde la creación de los grupos, colectivos y profesionales del teatro madrileño? ¿Nos falta aquí talento o medios de producción? ¿Cuánto se invierte en cachés de compañías foráneas y en creación propia? En Madrid no podemos ni entrar en ese eufemismo inventado por Florentino Pérez cuando hablaba (ahora ya ni siquiera lo hace) de completar un gran equipo a base de Zidanes y Pavones. Aquí el grueso de la inversión en Artes Escénicas se la llevan los Zidanes y los Pavones apenas reciben las migajas que quedan del pastel. Y nuevamente puntualizo, no hablo sólo de las subvenciones puntuales, algo que ni siquiera nuestro Ayuntamiento ha practicado o practica, sino de encontrar un sentido, un discurso a las ayudas y apoyos para fortalecer tejido escénico en Madrid. Y por ello me parece muy bien que si son

liberales aprovechen la receta que tanto aplican los seguidores de esta tendencia: la llamada «optimización de recursos». Aunque claro puede que lo que se esté aplicando es la política llamada centrista-reformista, de la cual me gustaría conocer cuales son sus fórmulas específicas en la gestión cultural, ya que siempre he querido conocerlas para poder llegar a entenderlas.

De cualquier modo y para que no me acusen de hacer «toreo de salón» y dado que no me gusta esa «fiesta nacional», desde mi condición de «casi» exiliado de la escena madrileña, quizás más por mis propias convicciones que por ningún sentido paranoico de la realidad, me atrevo a hacer alguna sugerencia para optimizar esos recursos de los que parece que siempre se carece, pero que de pronto aparecen con cantidades desmedidas en eventos de dudoso valor ciudadano, aunque si sean de indudable valor mediático para la consolidación del puesto de poder.

Así pues, y dejando a un lado el escabroso tema de las subvenciones (aunque las únicas que parece que se miran mal son las dedicadas a la cultura, pero no las que sirven para quemar el lino, apoyar falsos cultivos de productos agrícolas o consolidar industrias fantasmas), pongo sobre la mesa algunos temas para el debate de lo que a mi modo de ver serían algunas medidas para apoyar un discreto Teatro por y para Ciudadanos, aunque estos al final sean también consumidores, pero siempre desde la opción de la libre y abierta elección.

1. Sustitución de la concepción de subvención como una ayuda a fondo perdido por un contrato/trabajo para realizar un número determinado de funciones, talleres para la comunidad o contraprestaciones a estudiar.
2. Fomentar la colaboración entre las diferentes Instituciones Públicas que configuran el territorio madrileño.
3. Apoyo a una línea de «compañías residentes» en espacios que fueran cedidos por el Ayuntamiento, no necesariamente teatrales, sino también espacios susceptibles de poder convertirse en «escenas abiertas». Recuperación de espacios en desuso.
4. Agilizar la Red de Locales de Barrio que realizan una labor mortecina y muy alejada de una cultura viva y relacionada activamente con los habitantes de ese entorno. Crear un circuito o red que sir-

---

Como afortunadamente no somos nada nacionalistas, sigo pensando en una ciudad siempre abierta a todos los lenguajes estéticos y a todas las lenguas posibles, y por ello que se destierre cualquier idea de que lo que estoy reivindicando es una especie de apuesta por el localismo o la exclusión.

---

---

Tenemos que asumir con todas sus consecuencias que «la culpa» no está anclada en una sola parte, es decir en la Administración.

---

- viera a la circulación de grupos escénicos por los barrios.
5. Poner a disposición de grupos y creadores locales espacios para desarrollar las labores de ensayo y preparación de espectáculos. Rescate de espacios infrautilizados y que en manos de artistas podrían tener un sentido claro en su uso.
  6. Equilibrio entre exhibición de grandes espectáculos foráneos y creación local.
  7. Fomentar una línea de apoyo de Asociaciones de Espectadores, quizás vinculadas con las Asociaciones de Vecinos, para incidir en la dialéctica creación/recepción. Captación de nuevos públicos.
  8. Valorar la dramaturgia madrileña contemporánea y nacional. Estrenar los Premios *Lope de Vega* como algo normalizado y no como una idea de imposición.
  9. Realizar proyectos específicos en las Bibliotecas Municipales para desarrollar pequeñas propuestas que ayuden a dinamizar el teatro.
  10. Ayudar a los Colegios e Institutos a realizar campañas de apoyo al teatro. Invertir en formación es apostar por el futuro.
  11. Promover una Mesa de colaboración entre el propio Ayuntamiento y las empresas privadas para fortalecer líneas de ayuda desde esas empresas a través de sus Fundaciones o inversiones directas en apoyo de proyectos de Artes Escénicas. Es curioso como para la candidatura a las Olimpiadas se ha movido Roma con Santiago para conseguir esas ayudas. ¿No se podría apostar también por un MADRID CULTURAL sin coyunturas efímeras?
  12. Mayor colaboración entre la Alcaldía y las organizaciones profesionales del sector para generar propuestas útiles a todas las partes.
  13. Generar unos Puntos de Información de las Artes Escénicas en diferentes lugares de la ciudad que sirvieran, por una parte de Banco de Datos y, por otra, de información exhaustiva de todo lo que se está produciendo y exhibiendo escénicamente en la ciudad.
  14. Ayuda institucional a la promoción y publicidad de actividades teatrales que no sean las estrictamente generadas por los poderes municipales. Estrecha colaboración con las Salas Alternativas Independientes.

Seguramente este será un catálogo de obviedades, pero me parece que unidas a otras propuestas podría ayudar a abrir un debate sobre la auténtica situación de las Artes Escénicas en la ciudad de Madrid. Como afortunadamente no somos nada nacionalistas, sigo pensando en una ciudad siempre abierta a todos los lenguajes estéticos y a todas las lenguas posibles, y por ello que se destierre cualquier idea de que lo que estoy reivindicando es una especie de apuesta por el localismo o la exclusión. Al contrario, hay que alejarse de todo chovinismo y pensar en la pluriculturalidad de nuestra ciudad. No podemos dejar de pensar en como dentro de muy poco el mestizaje real será una opción dentro de muchos de los textos que escriban los hijos de los emigrantes o los espectáculos que se estrenen por compañías de actores o bailarines de diferentes orígenes étnicos, pero tan madrileños como los nacidos aquí desde generaciones anteriores.

Otra reflexión importante: a todo esto no es ajena una cierta situación de inercia, o incluso de desidia por parte de diferentes sectores de la profesión escénica madrileña. Tenemos que asumir con todas sus consecuencias que «la culpa» no está anclada en una sola parte, es decir en la Administración. En otras épocas de nuestra historia reciente la profesión era mucho más maltratada por las fuerzas del poder y, sin embargo, teníamos un vigor, un compromiso y un altísimo nivel de comunicación con los sectores sociales que, poco a poco, se han ido diluyendo.

Sería necesario llegar a un pacto en Instituciones Públicas, Sectores Profesionales y Ciudadanos, para romper ese divorcio que a veces existe entre Teatro y Sociedad. Que no es tarea fácil ya se sabe. Que corresponde hacer un mayor esfuerzo a las Instituciones y a los profesionales es algo que está muy claro. Si nuestro Ayuntamiento se abre más a consensuar líneas de actuación conjunta sería, sin duda, una gran noticia. Podríamos pensar entonces que ya no somos meros consumidores y que, poco a poco, podríamos a llegar a ser auténticos ciudadanos que supieran valorar la calidad de vida que produce el disfrute cultural. ■





# OLÍMPICO MADRID

La historia de los centros culturales de Madrid es la crónica de una reiterada incuria. Poca historia y menos cultura en un mar de grandes palabras y promesas, de negligencia política, de altanería, de soberbia y desdén —acepciones del término olímpico— hacia los ciudadanos.

Tras la morralla franquista, durante la transición democrática continuó el vacío en la acción cultural, donde la mayoría teníamos bastante con la prioritaria procura de las libertades. E, inmediatamente, en pleno desierto, apareció el espejismo del VP Tierno Galván, sugerente y permisivo, pero calzador de las reclamaciones culturales del intenso movimiento vecinal e imagen del vacío glamour de la movida. Durante su etapa al frente del municipio madrileño se construyeron o rehabilitaron la gran mayoría de los hoy llamados centros culturales municipales pero, todo hay que decirlo, sin dirección ni criterio, con escasos recursos y endeble prestaciones.

Tras dos breves e inciertas alcaldías arribó, de la mano del Partido Popular, el inefable Álvarez del Manzano, folklore y casticismo, ternurismo y mandanga, legando una herencia cultural casi indescriptible. Cuando fue apeado de la lista electoral, sustituido por el popular y más presentable Ruíz Gallardón, el entramado distrital de los centros culturales seguía siendo un caótico laberinto.

Desde el año 2003, fecha de las últimas elecciones municipales, algo más de ochenta

centros culturales nos contemplan. Más de ochenta instalaciones, una para cada 35.000 habitantes, con infraestructuras de limitadas prestaciones para su original cometido, sin dirección ni común criterio cultural, escasos de recursos (poco presupuesto, personal burocratizado, limitado material), sometidos a horarios de apertura contrarios a la posible asistencia o participación de la mayoría de ciudadanos y, como todo es cultura, impregnados de impulsos y contenidos que poco tienen que ver con su manifiesto destino.

Ante este estado de cosas, los nuevos habitantes del poder cultural municipal, personalizados en el citado Ruíz Gallardón y en su aparente mano izquierda, Alicia Moreno, prometen que <sup>1</sup> «Existirá una Agencia para la Cultura en Madrid (...). Una parte fundamental de su acción será la de trabajar descentralizadamente con las Juntas de Distrito para mejorar la acción cultural». Y, después de varias páginas de su programa electoral dedicadas al ciudadano Centro, unas breves líneas para el resto. «Pero Madrid no es sólo el centro. Es necesario que todos los barrios tengan una adecuada po-

[ Manu Aguilar ]

<sup>1</sup> Del programa electoral del Partido Popular. Páginas 245 y 243.

---

Los centros culturales municipales se han reconvertido en transversales lugares de aparcamiento de una mayoría de ciudadanos añosos —los más— y jóvenes —los menos—, a tenor de los contenidos de sus programaciones.

---

lítica cultural, una política de equilibrio en la dotación de equipamientos culturales, una política que genere un objetivo común y que participe del concepto global de la cultura. Es importante potenciar las señas de identidad de los diversos distritos y las actividades que puedan identificarse con cada uno de ellos». Y aún hay más: «Las dos instituciones en las que se apoya la descentralización son, sin duda, los centros culturales y las bibliotecas públicas. Es fundamental realizar un plan de choque de mejora de estas instituciones».

No voy a aburrirles con la mención de más promesas incumplidas —hecho común a todos los partidos— por parte de la hija de Nuria Espert, suscritas por el entonces aspirante Ruiz Gallardón, pero de agencia de la cultura, descentralización, mejora de la acción cultural, dotación de equipamientos culturales, señas de identidad, plan de choque..., al igual que con otras aquí no mencionadas, como diría un castizo, ná de ná.

Ni tampoco con la descripción de los publicitados éxitos o de los silenciados fracasos, en plural, que ya lo harán otros, acaso en estas mismas páginas. Porque, en cuanto corresponde a la gestión de los centros culturales municipales, la acción de la rimbombante Área de Gobierno de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, entre cabalgatas y carnavales, movidas y fiestas, es un completo fracaso, singular y con mayúscula, tal como puede extraerse de las escasas y vergonzantes entrevistas <sup>2</sup> proporcionadas por su responsable.

Hace ya tiempo que el europeo debate que opone democracia cultural y democratización cultural <sup>3</sup>, por inútil, se encuentra zanjado. Hay suficientes recursos para establecer políticas que cohesionen ambas y complementarias opciones, que sirvan a todos los ciudadanos y no sólo a unos pocos y centrados elitistas.

Y ni aún esto. Si se considera que el problema cultural de primer orden en Madrid es su imagen <sup>(1)</sup> y no su realidad, ésta errónea visión de un síntoma les lleva a concentrar la mayoría de esfuerzos y recursos en la transformación de la propia imagen de Madrid, no de su realidad. Por tanto, a intentar transformar (adornar, trastocar, trocar...) el propio espejo, no la realidad que refleja. La imagen cultural de Madrid merecerá cualquier calificativo, pero ésta, sien-

do mala, es fiel de su realidad, por mucho que se empeñen en engañarse y engañarnos con juegos de prestidigitación. La realidad es la que es y su imagen vendrá por añadidura. O ¿no estábamos todos de acuerdo en que la tarea de los políticos es la de transformar la realidad, ojalá a mejor ?

Los actuales responsables municipales dan la imagen de que les interesa la cultura y su gestión sólo como el acontecimiento mediático del singular día de estreno de una oferta —drama, película o coreografía, qué más da, es un pretexto—, ampliamente difundida gracias a los significados asistentes, carne de glamour, no por la conmoción que pueda producir por sus valores de complejidad y belleza, inteligencia y sensibilidad, a los escogidos espectadores, bien escaso dado el limitado tiempo de programación. Al fin, los responsables están más interesados en mejorar su propia imagen personal que la de la cultura o la de la ciudad. Y mientras esto es el corrupto pan de cada día, la realidad de los centros culturales municipales —y de la imagen que desprenden— sigue siendo lamentable tras todos estos años, a los que hay que sumar los dos últimos en la misma línea de continuidad de la incompetencia y la dejación.

No es fácil ni sugestivo adentrarse en la desventurada selva —información, imagen, ubicación y actos— de los centros culturales municipales de Madrid, pero unas cuantas visitas directas proporcionan un panorama más desolador de lo esperado. Y que, salvo excepciones poco remarcables, mantienen denominadores comunes: infraestructuras inadecuadas, escasa o nula información más allá de su ámbito interno, instalaciones obsoletas, displicente atención ciudadana, aspectos precarios (limpieza y orden, pintura y comodidad), con límites diarios y horarios en su apertura, atonía general, algunos —siempre unos cuantos— cerrados total o parcialmente por obras propias o del entorno.

Así como las bibliotecas públicas se han ido convirtiendo en salas de estudio y de juveniles encuentros, trastocando su objetivo y uso (los aparcados libros no se consultan, los llevan puestos), los centros culturales municipales se han reconvertido en transversales lugares de aparcamiento de una mayoría de ciudadanos añosos —los más— y jóvenes —los menos—, a tenor de los con-

---

<sup>2</sup> *El País* (26/Feb/05) y *El Mundo* (28/Feb/05)

<sup>3</sup> Con cierto obligado simplismo, entiéndase lo primero como el esfuerzo dirigido a potenciar la participación y presencia creativa de los ciudadanos y, lo segundo, como la acción de acercamiento a éstos de las complejas obras de la creación.



Foto: Daniel Alonso

*El perro del hortelano* de Lope de Vega.  
Centro Cultural de la Villa, 2003.  
Directora Magüi Mira.  
Compañía Vania-Focus.

tenidos de sus programaciones. Sus programas y actos están compuestos de innumerables reuniones vecinales, de conferencias proporcionadas por ilustres desconocidos sobre temas de escaso interés, de incontables y educativos cursos y cursillos no reglados sobre las más diversas materias —desde la gimnasia al macramé—, por la organización de juegos, concursos y torneos —primando entre todos los de ajedrez—, de asistencias colectivas para ver la televisión —que nos recuerda los inefables Tele-Clubs del inefable Fraga—, del fácil y barato recurso de las exposiciones de cualquier objeto, y, al fin, de alguna que otra orquesta musical para darle marcha al distrito durante la fiesta barrial, gastándose el presupuesto destinado a cultura en todo tipo de festejos bien celebrados, crisol de votos controlados por los digitalizados y flamantes directivos perversos de cada uno de los centros.

Siendo generosos, apenas nueve de estos centros culturales municipales, alrededor de una décima parte del total, cumplen parcialmente con los requisitos mínimos de recursos, programas y actividades culturales que sirvan a los ciudadanos una serie elaborados hechos —productos o creaciones, tanto da— que, además de entretener, también estén destinados a conmover por su

originalidad y belleza, por su complejidad e inteligencia, por la emoción y razón que puedan proporcionar a sus vidas, destacando entre estos los dos directamente dependientes del Área de Gobierno de la Artes: el Centro Cultural de la Villa y el Centro Cultural Conde Duque.

El Centro Cultural de la Villa (CCV) parece gafado desde los tiempos de su inauguración, hace más de veinticinco años. El edificio —que incluye auditorio, sala de conferencias y exposiciones— es percibido como inhóspito por profesionales y públicos a pesar de su excelente ubicación. Con trayectoria de irregular programación y precario servicio, se ha convertido en un *cul de sac* de lánguido transcurso. Y, para cambiar éste, han tenido la ocurrencia —no elaborada idea— de transformarlo en Centro de Información Cultural y Turística (1), con lo que queda todo dicho sobre sus ambiguos presente y futuro. El Centro Cultural Conde Duque, con centrada ubicación, dispone de espacios dedicados a archivo, bibliotecas, museo, hemeroteca, imprenta y auditorio, que ocupan una insignificante parte de su enorme volumen, con relumbrón mediático para uno de sus patios por haber sido sede principal de la programación de los Veranos de la Villa, destello ahora

---

Siendo generosos, apenas nueve de estos centros culturales municipales, alrededor de una décima parte del total, cumplen parcialmente con los requisitos mínimos de recursos, programas y actividades culturales

---

---

Que los centros culturales municipales no cumplan con los objetivos para los que fueron creados, con un funcionamiento más que irregular, provoca además una aparente paradoja: la del despilfarro.

---

trasladado a las ruinas del antiguo Mata-  
dero Municipal.

Ambos, a pesar de las apariencias, y como todos los demás centros culturales municipales —con las excepciones que confirman toda regla—, centrados en concepciones y prácticas culturales de carácter conservador y patrimonial, alejadas de todo lo que suponga crecimiento vital, emoción y conflicto, espejo de nuestras realidades objetivas y subjetivas, tangibles e intangibles. Eso que los franceses, adelantados culturales desde Malraux, siguen llamando cultura en vivo; es decir, cultura viva, prácticamente desarrollada a partir de las confluyentes concepciones de democracia y democratización cultural. Para fatalistas percepciones ya tenemos bastante con mataderos y cementerios, previo transcurso por la tortura del ruido y la inmovilidad, del riesgo físico y la deuda, en aras de un quimérico futuro.

Los centros culturales municipales, además de posibilitar la presencia creativa de los ciudadanos de cada distrito, con amplitud y constancia ¿cuándo contendrán la emoción pura de la música? ¿cuándo las conmovedoras voces de los autores dramáticos? ¿cuándo los movimientos y ritmos de la danza, de todas las danzas? ¿cuándo lo mejor del séptimo arte? ¿cuándo los debates sobre nosotros mismos y sobre las realidades que nos circundan? ¿cuándo la procura de salas de ensayo, de estabilidad, de residencias? ¿cuándo el acercamiento entre creadores y ciudadanos? ¿cuándo la participación ciudadana? ¿cuándo serán verdaderos centros culturales municipales?

Aunque sea poco probable, que no nos digan que no es posible. Porque en varios países europeos, en sus grandes y pequeñas ciudades, hay referencias suficientes de la vitalidad cultural que proporciona la conjunción de infraestructuras y recursos adecuados con la capacidad creativa de la sociedad civil —no la del estamento funcional mangoneado por los políticos profesionales— en un magma de libertad y colaboración, con ideas claras y sin cortapisas. Y, sin necesidad de ir tan lejos —o, mejor, tan cerca— de cualquier desbordada frontera, en otras ciudades españolas y, curiosamente, en la misma capital madrileña, que tiene dos significativos ejemplos entre otros posibles.

Por un lado, el Círculo de Bellas Artes, ejemplar institución desde que abandonó el cegado atajo del partidismo y sus nocivas escuelas, del que no es preciso dar detalles por su general y amplio conocimiento y, por otro, aún en proceso imperfecto de identificación, el Centro Cultural Paco Rabal, en el barrio de Palomeras Bajas, donde siguen estando atentos tanto a las mejores iniciativas generadas por los ciudadanos de la zona (espectadores y participantes) como a algunos de los mejores aspectos de la creatividad de los profesionales de la cultura. Pero —¡ay!— ambos se encuentran solo con el apoyo institucional de la Comunidad de Madrid. El segundo citado, en todas sus facetas: propiedad, infraestructura adecuada, suficientes recursos personales, económicos y materiales); el primero, con el apoyo económico para la rehabilitación del inmueble y para cubrir un alto porcentaje de su presupuesto anual, con inerte participación en el consorcio por parte del municipio.

Después de más de dos años de un tiempo prometido a dedicarse a la mejora cultural, tanto la impresión como la realidad de los centros culturales municipales son, parafraseando a polemistas decimonónicos, cultura de la miseria y miseria cultural.

El que los centros culturales municipales no cumplan con los objetivos para los que fueron creados, con un funcionamiento más que irregular, provoca además una aparente paradoja: la del despilfarro. Por precarias que sean las infraestructuras disponibles, por escasos que sean los recursos destinados (humanos, económicos y materiales) y por limitado que sea el esfuerzo desarrollado, es un evidente despilfarro. Es como destinar recursos a la compra del blando y tierno pan hecho de trigo y los proveedores municipales nos proporcionasen el negro, áspero y duro de centeno. O, en otro orden de cosas, como si los inmensos recursos destinados a la renovación de la ahora vía municipal M-30, con ese tremendo endeudamiento que tendremos que pagar entre todos, no consiguieran aunar y cumplir los objetivos de utilidad (movilidad, mejor comunicación, menor incomodidad...) y belleza, sintiéndonos todos enriquecidos en lo material y crecidos en nuestro espíritu. ■

# A las autoridades teatrales con la autocensura debida

Queridas autoridades:

Esto no es una crítica; esto no es una apología; esto no es una queja; esto es una reflexión personal. Ya sé que en un país católico como España (católico no por la religión —ya no llega ni al 30% los que se declaran practicantes— sino por la cultura y sus mecanismos psicológicos que marcan por igual a creyentes y ateos, a conservadores y progresistas) intentar una reflexión es inhabitual. Aquí a las autoridades se las insulta o se las alaba, pero no se las piensa. Bueno, en realidad en los países católicos se piensa poco. ¿Para qué pensar si lo que se pretende es estar en posesión de la verdad? ¿Para qué pensar si en la tradición del monoteísmo dominante, el otro, el que no está de acuerdo con mi verdad, única, por supuesto, no es alguien como uno que afortunadamente piensa distinto, sino un sinvergüenza, un degenerado, un corrupto, un imbécil al que hay que suprimir como sea. Cuando vemos cómo se comportan nuestras derechas y nuestras izquierdas, ¡qué triste constatar que se abortara aquella otra tradición que hace más de

dos mil trescientos años decía cosas como las que escribe Aristóteles en *Metafísica II*: «es justo que estemos agradecidos no sólo a aquellos cuyas opiniones podemos compartir, sino también a los que se han expresado más superficialmente. Pues también éstos contribuyeron con algo, ya que desarrollaron nuestra facultad de pensar»!

Perdón por este largo preámbulo pero ya habrán barruntado que me estoy tratando de cubrir en salud, es decir, de evitar las represalias con las que las autoridades públicas en los países católicos acostumbran a agasajarnos. Sólo por el hecho de mencionarnos pasas a la condición de sospechoso.

El caso es que llevamos ya año y pico desde el ansiado cambio en la gestión estatal del teatro, y más de dos en la Comunidad Autónoma y Ayuntamiento de Madrid, como para que podamos hacer una primera constatación general: por mucho que miro, estudio y me informo, el cambio en España, en Madrid, ha consistido principalmente, como ya viene siendo habitual, como en 1996, como en 1983..., en un cambio de amiguetes. No discuto que algu-

[ Íñigo Ramírez de Haro ]

---

En España, en Madrid,  
en otras Comunidades  
Autónomas y  
Ayuntamientos, después  
de tres décadas, y  
por lo que vemos,  
independientemente  
de la ideología que  
gobierne, sigue sin haber  
teatro público.

---

---

Hay la ficción de que hay teatro público ya organizado y de que la función de las autoridades consiste simplemente en la gestión de las mil y un cosillas de cada día.

---

nos amiguetes son más interesantes que otros; no discuto que la elección de los amiguetes tiene poco que ver con su experiencia como gestor teatral; no discuto que los amiguetes tan pronto como degustan el salario mensual, le cogen cariño y tienden a perpetuarse en los cargos públicos sin hacer oposiciones; no discuto que los amiguetes suelen estar preocupados sobre todo en aprovechar el cargo para resolver su futuro, su carrera profesional; no discuto que mientras el sistema lo permita, los amiguetes hacen muy bien en aprovecharse... ¡No discuto tantas cosas!

Lo que sí discuto, lo que me sigo preguntando es si en España, si en Madrid, no habría otras posibilidades de cambio en el teatro público. A mí el problema no me parece muy complicado porque en España, en Madrid, en otras Comunidades Autónomas y Ayuntamientos, después de tres décadas, y por lo que vemos, independientemente de la ideología que gobierne, sigue sin haber teatro público si por teatro público entendemos lo que hay en nuestros países vecinos de Europa y si hacemos caso de la retórica oficial cuando insiste en que somos la octava potencia económica mundial y una de las primeras culturalmente. Yo me temo que aquí, en España, en Madrid, hay otra cosa. Hay la ficción de que hay teatro público ya organizado y de que la función de las autoridades consiste simplemente en la gestión de las

mil y un cosillas de cada día. O como me decía hace unas semanas una de nuestras flamantes autoridades cuando le preguntaba por un concepto: «Mira, estoy tan ocupado con la gestión que no tengo tiempo para pensar». Curiosamente esta misma frase la vengo escuchando desde hace años.

El resultado, lógicamente, es que nadie piensa, nadie ha pensado en España, en Madrid, desde hace tres décadas en que se consolidó el teatro público. Las autoridades se limitan a seguir costumbres. Por eso no les luce la gestión, queridas autoridades, porque el problema está en la base del sistema y por lo tanto está casi todo por hacer. Por eso no me parece nada complicado que haya un cambio real aparte del de los amiguetes. No hay más que por primera vez pararse a pensar, a crear, a organizar, a estructurar, a buscar recursos económicos, a promover un teatro público español (Estado) o local (Comunidades Autónomas y Ayuntamientos) que empiece delimitando conceptos tan elementales como: ¿Qué significa el adjetivo «público»? Si lo público se define, al igual que en otros sectores, como aquellos bienes sociales considerados necesarios en cada momento histórico que no quedan cubiertos por la iniciativa privada, ¿cómo es posible que ni los instrumentos públicos de gestión ni los programadores de los teatros públicos, salvo excepciones, no sigan los parámetros de la definición de «público»?



Teatro Español 1995.



Foto: Daniel Abriso.

¿Cómo es posible que, como ahora, valga todo, se mezcle lo público y privado sin más criterio que el capricho de la autoridad de turno?

Pasemos al sustantivo «teatro». Si el teatro llamado privado tiene sus propias características en relación con los cálculos de beneficio económico de los productores (y bienvenido sea que inviertan en teatro y no sólo en ladrillos y finanzas), por esa misma lógica, el teatro público tendrá unas cualidades distintas de innovación, de riesgo, de experimentación que interesa potenciar (nótese que la disyuntiva no es con «comercial» ya que todos los teatros son comerciales desde el momento en que cobran entrada). ¿Cómo es posible que ni los instrumentos públicos de gestión ni los programadores de los teatros públicos, salvo excepciones, reflejen esas diferencias del concepto «teatro»?

Sigamos con el otro adjetivo, «español» o «local», según la Administración pública encargada. Si español o local abarca un conjunto definido de ciudadanía que financia a esas autoridades, ¿cómo es posible que éstas no utilicen sus recursos, sus instrumentos y sus teatros públicos en potenciar prioritariamente el teatro español o local? ¿Cómo es posible que año tras año los teatros públicos

no programen a los autores españoles o locales, a la mayoría de los directores y actores españoles o locales? Es ciertamente inaudito y yo que he vivido más de un cuarto de mi vida fuera de España y conozco bien el teatro de París, Londres, Nueva York y Tokio, constato asombrado que la ausencia de españoles y locales en los teatros públicos españoles y locales sólo la he encontrado aquí. Y no se trata de unas cuotas.

Pero continuemos con la reflexión. Si para fomentar la creación teatral todos sabemos que se debe cubrir todo el proceso de la formación inicial y la formación permanente para asegurar la excelencia, la producción, la programación en teatros, la promoción, la distribución, la circulación dentro y fuera de España o de la Comunidad Autónoma o Ayuntamiento, ¿cómo es posible que nuestro teatro público deje casi todas esas áreas sin cubrir y se limite básicamente a unas subvenciones a la producción bajo el criterio del «café para casi todos» con unas cantidades que como el perro del hortelano ni hacen ni dejan hacer teatro?

El teatro público español y local ha hecho dejación de sus funciones en sectores enteros. Veamos algunos. La formación: ¿Se debe permitir que la formación pública esté al servicio de grupos de maestros en

*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* de Federico García Lorca. Director Narros, Miguel. Compañía Producciones Andrea D'Odorico. Teatro Español, 2004.

---

Lo que sí reconozco como muy exitosa es la creación de una dependencia de lo público que ha instalado eficazmente la censura y la autocensura para acallar las críticas.

---

---

Convertir el Teatro Español en un Festival es como poco, desconocer la ciudad para la que teóricamente se sirve.

---

general mediocres y sin presencia en el teatro real que para mantenerse en sus salarios públicos impiden que el alumnado conozca a los grandes maestros españoles e internacionales no vaya a ser que con la competencia se les vea el plumero? O sea, una formación mediocre en contra del creador futuro.

Red de teatros: ¿Se debe permitir que la llamada Red de Teatros Públicos programe sin ningún concepto público de los mencionados sino según los intereses y criterios particulares del director general, consejero, concejal o director de teatro de turno? ¿Se debe permitir que en la práctica lo público financia a una mafia distribuidora cerrada e inamovible que programa por el conocido sistema del intercambio de cromos para maximizar el rendimiento de sus bolsillos y futuros burocráticos? ¿Qué queda del servicio público?

Promoción exterior: ¿se debe permitir que después de tres décadas nadie se haya encargado de organizar la promoción sistemática, sólida y seria del teatro español en el extranjero, como hacen nuestros vecinos europeos, y que desde la aparición del concep-

to de «cooperación» se ha liquidado prácticamente la «cultura» española en el exterior? ¿Se debe permitir que hasta en la América de habla española (donde también he vivido) seamos la carcajada de nuestros vecinos europeos al ni siquiera ahí tener una política de promoción del teatro español con un mínimo de eficacia, presencia y permanencia considerando además el bajo coste que ésta supondría al compartir la lengua?...

Podría seguir con muchas otras preguntas pero no quiero abusar del tiempo de nuestras autoridades, siempre muy atareadas, porque creo que son suficientes para dejar más claro que el cambio en el teatro público español y local es relativamente sencillo ya que la ficción actual nos ha llevado a la situación incomodísima de haber generado lo peor de los dos modelos dominantes. Lo peor del modelo privado de por ejemplo el teatro anglosajón o la misma tradición española, ya que la apariencia de teatro público ha desincentivado, ha matado la iniciativa privada de riesgo y hoy hasta los productores privados compiten por las subvenciones; y lo peor del otro modelo de

*La Celestina, allá cerca de las tenerías, a la orilla del río, de Fernando de Rojas. Compañía Ex Machina. Director Robert Lepage. Teatro Español, 2004.*



Foto: Daniel Alonso



---

teatro público, el francés o el alemán, porque la versión cutre española de migajas de subvenciones, de migajas de presencia en los teatros públicos impide cualquier posibilidad de excelencia. Lo que sí reconozco como muy exitosa es la creación de una dependencia de lo público que ha instalado eficazmente la censura y la autocensura para acallar las críticas. No me parece exagerado definir al teatro público español o local como clientelista, cuando no claramente caciquil. Por ahí el amiguismo sí que empalma con una vieja tradición española decimonónica.

Que nadie se llame a engaño, queridas autoridades, si muchos nos preguntamos por qué el teatro está inscrito en el Ministerio de Cultura y no en el de Industria. Yo veo que Industria sí promociona la industria española, tiene Institutos de Comercio Exterior, organiza ferias dentro y fuera de España, defiende la marca «made in Spain», inyecta millones en promocionar sectores determinados, etc. ¿Por qué tenemos que estar en Cultura cuyos Ministerios, Consejerías o Concejalías son siempre las más pobres de cada Administración? ¿Por qué nos castigan? ¿Será para que aprendamos de la retórica de nuestras autoridades en cada inauguración, retórica que me temo encima es muy deficiente si la comparamos con cualquier criterio clásico? ¿Qué aporta Cultura, que además nos mira permanentemente a los creadores con recelo y miedo?

Desde luego que la ficción de hacer como si hubiese teatro público, el conformismo de dar por supuesto que ya hay teatro público funcionando bien, la falta de definición y de límites, se agudiza cuando descendemos a los niveles autonómicos y municipales. Cojamos el caso del teatro público de Madrid. Estamos regidos por una Comunidad Autónoma que para decirlo de una manera fina, está simplemente desaparecida, nadie sabe lo que hace, si hace, salvo por los Festivales que afortunadamente el nuevo equipo decidió no replantearlos sino continuarlos; y por un Ayuntamiento cuya perla, el Teatro Español, nos resulta aleccionador de todo lo que vamos comentando.

Durante más de diez largos años el Teatro Español estuvo dirigido por una familia que sólo programaba autores españoles muertos, que muchos de ellos se sostendrían en teatros privados, que mantenía el teatro ce-

rrado para la inmensa mayoría de los creadores y profesionales de Madrid, y que estéticamente adolecía de ese casticismo antiguo hoy ampliamente superado. De ahí hemos pasado a un teatro convertido en un Festival permanente a golpe de cheques con espectáculos de una o dos semanas en cartel. Con la programación delante, vemos que de esos espectáculos, muchos son contemporáneos extranjeros de calidad incuestionable; muchos son de la Comunidad Autónoma del director del teatro de una calidad no sólo cuestionable sino sospechosa de otros intereses; pocos son de otras Comunidades Autónomas, incluida la de Madrid, que es la que paga; alternan comediantes y espectáculos que habitualmente se encuentran en teatros privados por lo que la competencia pública es desleal e injusta... Y desde luego, antes y ahora, la ausencia completa de los autores vivos locales, que pagamos ese teatro, y una presencia testimonial de directores y actores locales, que pagamos ese teatro. Ah, y en ambos casos sus autoridades justifican sus programaciones por la cantidad de público que acude. ¿O sea que finalmente por teatro público nos referimos al público? Pues nos sale carísimo.

Si la primera versión bajo la derecha conservadora podemos calificarla de despotismo casticista, la política actual bajo la derecha «progre», ciertamente un poco más viajada, sería una renovación del despotismo ilustrado: todo para el pueblo pero sin el pueblo; todo para el teatro pero sin el teatro local... Y con unas autoridades, los déspotas no sé si muy ilustrados, que se viven como divinos, a las que debemos estar siempre muy agradecidos, pero que son inaccesibles y que cuando les presentas proyectos, obras, pasados seis meses te dicen que todavía nadie ha tenido tiempo de leerlas. ¿Será porque están demasiado ocupadas en lo que parece su cometido principal, las entrevistas?

Porque convertir el Teatro Español en un Festival es como poco, desconocer la ciudad para la que teóricamente se sirve. Yo entiendo bien que si Madrid fuese París, es decir, una ciudad con 5 ó 6 teatros municipales como El Español, con otros más de 20 teatros municipales cada uno en un barrio (lo conozco porque he estrenado en uno de ellos) dedicados a producir y programar preferente y obligatoriamente a los

---

En Madrid, en España, el teatro público no realiza la función básica para la que les pagamos los ciudadanos: la de crear tejido teatral local con eficacia y excelencia.

---

---

¡Por favor, compañeros,  
no tragamos más.  
Si hasta las migajas están  
ya comprometidas a unos  
pocos amiguetes.  
A la mayoría no  
os van a dar nada!

---

autores, directores y actores vivos parisinos y franceses, con no sé cuántos teatros nacionales, Centros Dramáticos, un teatro de la **Asociación de Autores de Teatro** para sus autores, etc, etc, entonces, sí, bienvenida sea la programación festivalera en el Teatro Español. Pero en ese caso me temo que no necesitaríamos a un director-estrella sino a un productor especializado que realmente conozca el meollo de la creación internacional, un Goldenberg, que puede resultar caro pero al que al menos no tenemos que pagar sus contactos y futuro profesional.

¿Pero no es como obvio que en un teatro de Madrid, pagado por los de Madrid, que contrata a un director-estrella, que nos cuesta una fortuna, será para que ese director monte mayoritariamente autores de Madrid, con directores de Madrid, con actores de Madrid, con iluminadores de Madrid, con escenógrafos de Madrid...? ¿Pero qué pasa en Madrid, en España, que todavía hay que reivindicar estas obviedades que son la práctica generalizada en cualquier otro país europeo? (Insisto en que los comentarios no van dirigidos a individuos concretos sino a las estructuras que los permiten. Los individuos hacen muy bien en aprovecharse de las estructuras. Para eso están).

Hemos llegado al fondo de la cuestión: en Madrid, en España, el teatro público no realiza la función básica para la que les pagamos los ciudadanos: la de crear tejido teatral local con eficacia y excelencia. Y creo que en una buena parte se debe a la paradoja tradicional del despotismo ilustrado: a nadie se le oculta que nuestras autoridades teatrales, nuestros directores-estrella, incluso nuestros productores no pierden ocasión en recordarnos (ya sea en entrevistas ya sea en conversaciones privadas) que consideran muy malos a los autores locales vivos, a la mayoría de los directores y actores, salvo unos pocos que curiosamente suelen ser amiguetes. Por eso estos autores, directores y actores locales, siempre en la lógica de los déspotas ilustrados, lo mejor que pueden hacer es sentarse en la butaca a ver (y agradecer) lo buenos que son los que nos traen de fuera.

Muy bien, pongámonos en la cabeza de nuestras autoridades que piensan así. ¿No está justamente ahí la contradicción? Si piensan así y reciben un cargo público,

cuya aceptación que yo sepa es voluntaria por mucha retórica del sacrificio que se esote, con un presupuesto público, con unos instrumentos públicos, con unos teatros públicos, que pagamos todos, ¿no será el cometido fundamental de las autoridades que esos autores locales, esos directores y actores locales, esos escenógrafos e iluminadores locales... dejen de ser tan malos porque se les ayuda a formarse, a perfeccionarse, a producir, a distribuir, a promocionar, a circular...? ¿No es ésa la función pública? Pues si la respuesta es afirmativa, muchos pensamos que una programación como la del Teatro Español y tantos otros, una organización del teatro público como la actual a nivel de Estado, Comunidad Autónoma y Ayuntamiento... no sirve. Y que nadie se lleve a engaño pensando que esto es una apología del localismo, del nacionalismo. Todo lo contrario. Para los que conocemos bien el extranjero tenemos claro que el provincianismo endémico es lo que prevalece en Madrid, en Barcelona, en España. Porque provincianismo es creerse muy internacional por pensar que todo lo que viene de fuera es siempre mejor (o a la inversa) y por lo tanto derrochar el dinero pagando lo de fuera en detrimento de lo local; porque provincianismo es de nuevo, la mezcla de conceptos, el no comprender, como sí lo entienden en otros países, que son dos mecanismos diferentes: el teatro público local está para la promoción de lo local; el contacto con el exterior se financia con otras partidas presupuestarias.

No puedo despedirme sin reflexionar sobre un ejemplo concreto. Me dicen que el Teatro Español se gasta un millón de euros (más de 160 millones de pesetas) en traer *Julio César* una semana a Madrid con actor *hollywoodiano* y todo. No se trata de hacer una crítica estética: yo estoy entre los que les gustó, así como conozco a muchos que no. Pero no es ésa la cuestión. La cuestión está muy clara: ¿Con 160 millones en una semana no se puede hacer algo más y mejor para el teatro de Madrid? Yo, como muchos, afirmo que sí. Y sé de lo que hablo. Yo dirigí la programación de una institución pública que tenía 15 millones de pesetas al año para teatro, repito, 15 millones al año, y puedo asegurar y demostrar que creamos mucho más tejido local que con los miles de millones que despilfarran nues-

tros teatros públicos en esos fuegos artificiales que no dejan poso. Y no dejan poso porque me perdonarán pero ver un producto terminado, en teatro como en cualquier creación, no es suficiente. Lo que sí deja poso es meter a los creadores locales no en resultados sino en los procesos de creación. Esto que es tan elemental en el mundo de la industria, de la cooperación, del desarrollo, ¿cómo puede ser tan desconocido cuando hablamos de Cultura? ¿O es que debemos pensar mal y el problema está en que el chiringuito actual favorece unos intereses creados particulares que no se quieren o no se atreven a alterar? Prometí autocensura...

Y hablando de censura, también me parece de lo más escandaloso que los creadores españoles y locales, los profesionales españoles y locales... traguemos. Nos han robado a los creadores el teatro público, los teatros públicos, que pagamos todos, y aquí se traga, no se levanta nadie. Y no se levanta nadie porque las autoridades son lo suficientemente inteligentes, ahí sí, para prometer alguna zanahoria, alguna migaja si nos portamos bien, si no nos quejamos. Y al que lo haga, represalia y silencio.

¿No ha llegado el momento de que despreciemos las migajas para exigir el pan? ¿Para exigir que los teatros públicos, que pagamos nosotros, no estén para la mayor gloria económica y profesional del director, de las autoridades de turno, sino para que programen mayoritariamente, por no decir, exclusivamente, a los autores, directores, actores, iluminadores, escenógrafos..., locales vivos, a los que trabajamos el teatro? ¿No ha llegado el momento de exigir que el teatro público, pagado con nuestro dinero, empiece de nuevo y desde abajo, a pensar, organizar, definir y financiar un sistema que nos sirva a todos, a los que trabajamos en el teatro y a los que gozamos con el teatro? Yo sé que bajar del Olimpo a los barrios, crear tejido local, potenciar redes y colectivos de creación local, mezclarse con los problemas de los miles que tratamos de salir adelante, difuminar el yo en grupos de trabajo, etc es mucho menos glamuroso y divino, con el agravante de que te hacen menos entrevistas en los medios de comunicación. Pero dense una oportunidad, queridas autoridades, a lo mejor descubren otras bondades.



Foto: Gyenes. Daniel Alonso.

*Les carnets du sous-sol (Memorias del subsuelo)* de Feodor Dostoievski. Compañía Patrice Chereau. Teatro Español, 2004.

Y si no, cambien de profesión.

¡Por favor, autoridades, no nos tomen más por bobos que nos limitamos a pagar, ver y callar!

¡Por favor, compañeros, no traguemos más. Si hasta las migajas están ya comprometidas a unos pocos amiguetes. A la mayoría no os van a dar nada!

¡Pero no esperemos a que nos den! ¡Salgamos a la calle! ¡Tomemos los teatros! ¡Los teatros para los que los pagamos! ¡Pasemos a la acción! ¡El teatro es acción!

¡Cambiemos el sistema!

Porque si no, ya sabemos qué esperan las autoridades de nosotros: que cultivemos a los amiguetes y seamos buenos.

Con mucho respeto por sus personas, queridas autoridades, pero con poco respeto por sus gestiones, salvo alguna excepción, les saluda atentamente. ■

# ALREDEDOR DEL Premio Lope de Vega



Ignacio Amestoy. Javier García Mauriño. Santiago Martín Bermúdez. Miguel Murillo. José Ramón Fernández.

Se reúnen cuatro autores una tarde calurosa de finales de julio. Y los coordina otro. Todos ellos han obtenido el *Premio Lope de Vega* del Ayuntamiento de Madrid en algún momento de sus benditas carreras como dramaturgos, y por ello se refieren al galardón con conocimiento de causa y sin envidiarlo. Tres de ellos vieron sus obras representadas en el Teatro Español, como es debido. Otros dos las verán pronto. Estos cinco autores son: Ignacio Amestoy, premiado por *Ederra* en 1981 y *Chocolate para desayunar* en 2001; Javier García Mauriño, galardonado por *Picospardos* en 1994; Santiago Martín Bermúdez, por *No faltéis esta noche*, 1995; Miguel Murillo, por *Armengol*, 2002; José Ramón Fernández, por *Nina*, en 2003. Santiago Martín Bermúdez (S.M.B.) coordina y transcribe (¿transcribe?) esta charla entre autores. José Ramón Fernández se incorpora tarde a ella por obligaciones ineludibles.

## Un modelo imperfecto

S. MARTÍN BERMÚDEZ: El *Premio Lope de Vega* es más que un premio, es un concepto, es un modelo. Un modelo que acaso nunca se ha cumplido, pero es el único premio que realmente tiene un modelo histórico, y a veces ha estado cerca de cumplirse. Siempre pensamos en los dos ejemplos clásicos y lejanísimos: uno es el de Alejandro Casona, autor que sale del *Lope de Vega* y que a partir de ese momento está presente en la escena, aunque la Guerra Civil le lleve al exilio; y el de Buero Vallejo, un montón de años después. Pero lo cierto es que el modelo queda desmentido muchos años, durante muchas ediciones. Los gestores del Ayuntamiento o del Teatro Español a veces potencian el premio, pero otras muchas se desentienden de él. En ocasiones, lo que se ha dado es que la misma persona lo ha potenciado y más tarde lo ha dejado caer; a veces, alguna administración del Ayuntamiento ha pretendido hacerse con el premio en contra del director del

teatro, y esto sí que es un antimodelo, porque el resultado es una especie de trágala para el director, que reacciona y boicotea las obras así premiadas. Es decir, el director del teatro debe formar parte del jurado que concede el *Premio Lope de Vega*. No es garantía, pero es imprescindible. Con todo este juego de equilibrios, lo que pretendemos los autores es un premio con jurados honestos y comprometidos, que el galardón se le conceda a un autor de verdadera valía, que la obra se estrene en buenas condiciones, no sólo artísticas y económicas, sino también de publicidad, y que el Teatro Español la presente como auténtico proyecto propio, no como un trámite más o menos molesto.

I. AMESTOY: El secreto está en las bases de convocatoria. Atención a la base tercera de la convocatoria de este año, que dice: «El jurado podrá indicar a la dirección del Teatro Español la conveniencia del estreno del *Premio Lope de Vega* y será ésta, en función de su calidad y de

las disposiciones presupuestarias y de programación, quien decida al respecto». Decías muy bien antes que el director del teatro debe estar en el jurado, y debe estarlo incluso con derecho de veto. Por ejemplo, porque el discurso del teatro vaya en una dirección y no casen con ese proyecto determinadas obras. El caso es que el director del Teatro Español tiene que mojarse. Pero, atención, esto ha sido malinterpretado a veces. Una de las veces que se restauró la cláusula de estreno, en la época de Miguel Narros, se indicó precisamente que el director del Teatro Español tenía que formar parte del jurado. Entonces hubo una publicación que tituló en primera página: «Premio para los amigos». No era ésa la intención, ni mucho menos. Cuando Narros fue director del Español, estrenó algunas funciones como *Los desojos del invicto señor*. Y Pérez Puig, en su etapa, estrenó *Picospardos*, *No faltéis esta noche*, *En el hoyo de las agujas* y *El águila y la niebla*. Y cuando no estaba en el jurado, no estrenó las obras. Mario Gas, el actual director, creo que ha formado parte de los jurados, pero ahí está esa base tercera: «el jurado transmitirá esta decisión a la dirección».

**M. MURILLO:** Según parece, el jurado del año 2002 recomendó el estreno de la obra galardonada y la administración de la Concejalía de las Artes recogió la recomendación, pero en ese momento estaba vacante la dirección del Teatro Español, y prefirieron esperar al nombramiento del nuevo director, Mario Gas, al que le transmitirían la recomendación del jurado. Según mis noticias, el Teatro Español ha decidido poner en escena las tres últimas obras que han sido premiadas con el *Lope de Vega*. De hecho, el retraso de la puesta en escena de mi obra se debe a causas ajenas al Español. Eso sí, siempre tendremos un problema: que el que convoca un premio puede poner las bases que le parezcan mejores.

**S.M.B.:** Yo creo que en este caso no se puede ir contra 70 años de historia. Pensemos que ha habido premios que eran espléndidos y han sido destruidos por su propia administración. El Ministerio de Asuntos Exteriores destruyó el *Premio Tirso de Molina*, que empezó muy bien, estaba muy bien dotado. Hace unos diez años le pregunté a un subdirector general de la AECI responsable del asunto y me dijo más o menos «aquí estamos para ayudar al desarrollo, no para hacer teatro». Algo muy respetable, la ayuda al desarrollo, yo mismo estuve destinado en la AECI en tiempos. Una causa respetable que se nutre, entre otras cosas, de lo que antes se le dedicaba a un sector como el teatro, que ahora está en retroceso y en crisis, y que tendría que ser cuidado con un poco de sensibilidad. Ese es el peligro del *Lope de Vega*, si pensamos que se pueden cambiar las bases así como así, o prescindir de una tradición que es al fin y al cabo una limitación de lo arbitrario.

## Maltratar al teatro

**I. AMESTOY:** Es que entre nosotros hay otra tradición acaso más fuerte: maltratar al teatro. En Francia se funda la Comédie en 1680, un año antes de morir Calderón. Las tradiciones pasan, pero vuelven a fundarse, como en el caso de la Royal Shakespeare Company, que se funda en 1960 y que en poco tiempo ha adquirido un gran prestigio y una determinada *auctoritas*. Aquí no se quiere *auctoritas*, aquí los que ocupan las administraciones prefieren ejercer una *potestas*, la *potestas* de la vara de prohibir; por ejemplo, prohibir, impedir que un premio tenga determinado eco madrileño y español.

**M. MURILLO:** Acaso tenga mucho que ver con la situación de los escenarios españoles. En mi región, en Extremadura, se ha apostado mucho por el teatro. Pero es algo excepcional, no es un fenómeno de ámbito nacional.

**I. AMESTOY:** La excepción es que los autores estrenen. La regla es que no estrenen. Otra regla es que si llega a Madrid un espectáculo de Extremadura es que estamos ante una excepción. Y esto es lamentable, por la calidad ascendente de autores, directores, actores, grupos, en este momento. Los autores no salen adelante, aunque en lo suyo tengan el mismo nivel que un asturiano que triunfa en fórmula uno. ¿Por qué no salen adelante? Porque se les han yugulado las fuentes, y una de las fuentes son los premios como el *Lope de Vega*, con su representación aneja y con el discurso que representan. ¿Habéis visto la cantidad de veces que se ha declarado desierto el *Premio Lope de Vega*?

**S.M.B.:** Hubo una época en que era la regla, creo que en los años 80.

**I. AMESTOY:** Siempre que he estado en el jurado del *Lope*, me he opuesto a que se declarara desierto. Recuerdo un caso, una obra muy estimable, nada menos que de Fermín Cabal, *Esta noche gran velada*. Un crítico se opuso a que se premiara esa obra, y lo lamentable es que era además periodista, así que le digo, pero Lorenzo, ¿es que porque no haya noticias un día se deja vacía la primera página del periódico?

---

...el director del teatro debe estar en el jurado, y debe estarlo incluso con derecho de veto. Por ejemplo, porque el discurso del teatro vaya en una dirección y no casen con ese proyecto determinadas obras. El caso es que el director del Teatro Español tiene que mojarse.

---

I. A.

Madrid fue siempre teatro, es teatro desde el principio, y lo es ya desde su primera consolidación como capital en 1561; los autos sacramentales de ese año son comparables a los de Toledo, es decir, que el cabildo municipal echa el resto por el teatro. I. A.

S.M.B.: No sabía eso que cuentas, pero es sangrante. Conozco unas cuantas obras premiadas con el *Lope* que son inferiores a esa pieza de Fermín; que, por otra parte, las tiene bastante mejores. El caso es que aquella persistencia en declarar desierto el premio acaso ocultaba una voluntad no confesada de propiciar su muerte.

I. AMESTOY: Pero es que el *Lope* no es cualquier premio, ni el Teatro Español es cualquier teatro. Es un teatro cuya fundación se remonta a 1583, con el corral de comedias, es uno de los factores identitarios de Madrid, de la cultura española y del teatro en España; y su directiva tiene que asumir eso entre sus responsabilidades insoslayables. Madrid fue siempre teatro, es teatro desde el principio, y lo es ya desde su primera consolidación como capital en 1561; los autos sacramentales de ese año son comparables a los de Toledo, es decir, que el cabildo municipal echa el resto por el teatro. ¿Ha tenido que llegar el fin del siglo XX y los comienzos del XXI para renunciar a esa tradición?

M. MURILLO: Pero esa tradición está amenazada por el interés económico, comercial, por ciertos éxitos de autores y montajes de fuera, que han recibido apoyo, por los que se ha apostado, a diferencia de lo que sucede con los autores españoles, como si éstos no fueran garantía de éxito si se les potenciara de la misma manera. Ante eso, ante la vitola de espectáculo de gran éxito, no ha habido una apuesta por apoyar los títulos galardonados con el Premio *Lope de Vega*, que en la memoria del aficionado al teatro tiene un prestigio que se ha dejado caer. Es decir, que el éxito inmediato o el interés comercial pueden haber sido causa o disculpa, o acaso coartada, para el maltrato al título ganador del *Lope de Vega*. El prestigio del Premio *Lope de Vega* en tanto que calidad supone unas responsabilidades por parte de la administración que concede el premio, entre ellas la de darle el premio a una obra de altura. Pensemos en la rivalidad de las administraciones: al Albéniz viene una obra foránea de prestigio, el teatro se llena, y ante eso el Español se plantea durante años: cómo vamos a hacer este Premio *Lope* si no va a responder lo mismo ante el público.

I. AMESTOY: Creo que hay apostar por la calidad, y eso supone riesgo. Cuando estrenaron mi obra *Ederra*, en 1981, la obligatoriedad del estreno no estaba en las bases, pero

José Luis Gómez la programó. Y blindó el estreno con un director como Miguel Narros y con un elenco relevante. Así hay que hacer las cosas, no como un experimento o como un trámite obligado y molesto. Los miembros del jurado que premiamos *Armengol* y consideramos que era la mejor, que tenía un interés extraordinario, con esa vinculación entre Extremadura y Cataluña, pensamos que era necesario llevarla a escena, esa obra tenía que verse. Se va a hacer, según dices, y nos parece espléndido. Y lo necesario, no digo lo ideal, es que se haga con garantías en cuanto a director, medios y actores; y, además, fechas y publicidad. No valen los supuestos experimentos; los experimentos, que se hagan con gaseosa, caramba. Si *Armengol* se hace en esas condiciones, no podemos sino aplaudir. Es la responsabilidad del centro de producción y de su director, además del equipo que la lleve a escena.

## A modo de ejemplo

S.M.B.: Está con nosotros Javier García Mauriño. Su obra, *Picospardos*, recibió el Premio *Lope de Vega* en 1994, después de un montón de años en que se declaró desierto. La obra se puso en escena en el Teatro Español, dirigida por Mara Recatero y con un amplio reparto. Me gustaría que Javier nos contara su experiencia, puesto que precisamente esta obra fue un éxito. Era la primera vez en bastantes años que se ponía en escena una obra premiada con el *Lope*.

J. GARCÍA MAURIÑO: Os puedo contar mi experiencia con el *Lope de Vega*, que para mí fue durísima, lo pasé muy mal. Sí, fue un éxito, y todavía no sé por qué, lo digo con sinceridad. Era la primera vez que me presentaba a un concurso, y la obra la adapté a partir de un guión de cine escrito unos diez años antes. Me llamó Antonio Gala, presidente del jurado, y me comunicó la grata noticia, os podéis imaginar qué alegría, esa alegría que habéis sentido todos los que estáis aquí. Pero a partir de ese momento todo fueron sorpresas, muchas de ellas bastante ingratas. En el acto de la entrega de premios, la Concejala de Cultura, Esperanza Aguirre, me dice que mi obra era una comedia muy divertida. Yo me quedé sorprendido y le dije que creía que era un drama, aunque podía tener toques de humor. Una sorpresa muy agradable fue que Esperanza Aguirre dijo en el discurso que el Teatro Español iba a recuperar la costumbre de estrenar los Premios *Lope de Vega*. Y era sorpresa doble, porque la obra requería un reparto muy amplio. En el acto de entrega conocí a Gustavo Pérez Puig, director del Teatro Español, que me dio la enhorabuena y me propuso que eligiera un director para la obra. Nueva sorpresa. No podía decir cualquier nombre, no podía elegir, por ejemplo, a Narros, sabiendo cómo pensaba el director del Español. Así que pensé en Álvaro del Amo. Se lo dije a Álvaro, leyó la obra, y aceptó. Al comunicárselo a

Gustavo, me preguntó que quién era ese Álvaro del Amo, cómo se te ocurre. Es curioso, a Álvaro inmediatamente después le nombraban directivo del triunvirato del María Guerrero. Tal vez entonces ya no había que preguntarse quién era. En fin, Gustavo me comunicó que lo iba a dirigir Mara Recatero. Espléndido, por qué no. En esa época se rodaba una película con guión mío, *7.000 días juntos*, de Fernando Fernán Gómez, y por ello tuve relación con Pilar Bardem, que me preguntó si había en mi obra algún papel para ella y para su hija María. En efecto, había posibilidad de papeles para ellas. Me fui de viaje fuera de España y al volver encuentro varios mensajes furiosos de Gustavo. Extrañadísimo, le llamo, y me dice que quién soy yo para ir por ahí repartiendo papeles de la obra. No eres nadie para dar papeles. Yo no había dado papeles, sólo había pensado que acaso la madre y la hija podían asumirlos, Pilar y María. Pasó el tiempo y me presentaron el reparto. Nombres importantes, sin duda, pero unas cuantas señoras mayores que no eran adecuadas para determinados papeles. Pero yo no podía hacer absolutamente nada. Quise que se le diera un papel a María Jesús Hoyos, pero fue imposible. Álvaro del Amo, que se ve que conocía el percal, me aconsejó que si no quería sufrir no asistiera a los ensayos. El estreno fue un éxito. Y a la mañana siguiente comienza para mí la gran pesadilla, que a estas alturas no he podido superar aún: críticas absolutamente demoledoras, notas que calificaban la obra de homófoba, antihomosexual, todo eso. Tengo el honor —así lo escribió un crítico— de ser el peor autor premiado con el *Lope de Vega* en toda su historia. Llovieron los palos por todas partes, y yo no lo entendía. Se ha dicho que esas críticas negativas impulsaron a la dirección del teatro a sostener la obra, pero no fue así. Se sostuvo a partir de la tercera o la cuarta semana, en que empezó a acudir público de verdad. La obra quedó edulcorada, reducida a comedia dulzona. Uno de los personajes femeninos, el de Aurora Bautista, era en mi texto durísimo, desagradable, tenía que ser cruel, terrible, pero resulta que ella lo hacía en un tono absolutamente maravilloso, encantador, una mujer dulce, agradable. Y eso se volvía en contra de la obra. La obra era un drama y la convirtieron en una comedia hilarante. En fin, llevo diez años sin abrir la boca, ahora es la primera vez que la abro, es la primera vez que me llaman para que diga algo en relación con *Picospardos*.

I. AMESTOY: *Picospardos* se ha estudiado, por ejemplo, por hispanistas.

J. GARCÍA MAURIÑO: Sí, así es, y con el tiempo se ha visto que no era un texto homófobo, la han representado muchos grupos independientes. Yo ya no sé ya si la obra es buena o mala, sólo sé que me ha hecho sufrir muchísimo, que lo he pasado mal, aunque aquí fue un éxito, y en Puerto Rico fue otro éxito apoteósico. Algunos dicen que obtener el *Lope de Vega* es pasar una enfermedad.

Lo sorprendente es que un director del teatro pueda decidir si estrena esas obras o no. Si se le da un teatro y ciertas condiciones, tiene que asumirlas. S.M.B.

M. MURILLO: Javier, tú tienes mucho aguante, pero yo no tengo tanto. Y si a mí me hacen algo por el estilo, monto un pitote, con perdón, porque soy director de un teatro también y sé que las cosas no tienen que funcionar así.

J. GARCÍA MAURIÑO: Además, yo tuve que escribir escenas nuevas supuestamente «por necesidades», porque «vendría muy bien...», etc. Cuando se publicó la obra las quité porque no estaba de acuerdo con ellas.

### Responsabilidades del Ayuntamiento de Madrid

S.M.B: Los que estamos aquí hemos visto estrenado nuestro *Lope* en el Español. Las condiciones, buenas o malas, en lo artístico o en otro sentidos no menos importantes, son otra cuestión. Lo sorprendente es que un director del teatro pueda decidir si estrena esas obras o no. Si se le da un teatro y ciertas condiciones, tiene que asumirlas. Quito el *Lope*, pero no puedo quitar el piso de arriba, que es demasiado molesto. Se aguantan con el piso, claro. Pero muchos directores de ese teatro se han sentido con fuerzas para ir contra la cláusula de estreno; o si no la cláusula, la tradición del estreno. Es que esa obra no me gusta. Caramba. Entre sus obligaciones estaba la de estrenar cada año una obra galardonada con el *Lope*.

I. AMESTOY: La autoridad municipal es responsable, hasta el alcalde tendría que mojarse con este premio, no digamos ya la Concejalía de las Artes. Bien, parece que la Concejalía se moja ahora con el premio. A continuación es el director del teatro el que tiene que hacerlo. Y tendría que cuidarlo, e incluso dirigirlo, lo cual sería muy loable, porque sería la primera vez que el actual director, Mario Gas, baja a la arena del Teatro Español, su teatro.

M. MURILLO: A mí me han garantizado un control de la producción. Le pregunté a Mario que por qué no lo dirigía él, me dio sus razones, y lo va a hacer Esteva Ferrer, un director de toda confianza. Además, él va a controlar la producción todo el tiempo. Hemos revisado algunas cuestiones del texto, yo estoy de acuerdo, sobre todo en relación con la narrativa dentro del teatro.

S.M.B: Hay una cuestión importante, y es lo que tiene que ver con la política, no con tales o cuales ideas políticas, sino con la falta de costumbre en nuestra sociedad de que las instituciones culturales no han de depender del partido que en ese momento ocupe la administración. Cuando se estrenó *Picospardos* algunos consideraron que era una obra del PP. Resulta que se nos lleva a una

guerra que no es la nuestra. Los progres se peleaban con el Ayuntamiento a costa nuestra. Ese es tu protegido, así que un año lo vapuleo, y otro año lo ignoro, lo silencio, lo boicoteo. ¿Acaso hay una poética, unas visiones dramáticas que están en función del partido de turno? No, el Teatro Español tiene que estar por encima de los partidos políticos, el *Lope de Vega* tiene que estar al margen de los partidos políticos.

I. AMESTOY: Eso es importante. En teatro, todos remamos en la misma dirección, unas más y otros menos, pero en la misma dirección. El teatro español de hoy tiene un discurso, hay que mantenerlo, hay que potenciarlo. Y en buena medida, ese discurso se ha dado a través de las obras galardonadas con el *Premio Lope de Vega*. No hay más que ver la larga relación de autores premiados, desde Casona y Dicenta hijo, desde Buero Vallejo, Armiñán, Martín, Recuerda, Domingo Miras, Fernando Fernán Gómez, Jesús Campos, Diego Salvador, Sebastián Junyent, que acaba de fallecer, y que escribió aquella obra deliciosa, *Hay que deshacer la casa*. Los jurados del premio tienen que responsabilizarse con esa tradición, ese discurso. Pero tengo la impresión de que incluso en el propio Teatro Español, en este momento, mantiene un discurso fragmentado en la línea de la peor posmodernidad, en esa anomia que evoca Dahrendorf, como si se hiciera eco de esa sociedad que únicamente quiere consumidores y no quiere ciudadanos. El *Premio Lope de Vega* es un teatro para los ciudadanos de la ciudad de Madrid, y para el teatro de España, pero en este momento se hace una programación absolutamente fragmentaria de consumidores, además con un carácter elitista evidente, y no en el mejor sentido. Tres días con una puesta de Bob Wilson es para una élite, en el sentido de unos pocos. Habría que exigir que se explicara esa opción. Por qué renuncia a la dimensión didáctica que tiene que tener una institución así. De manera que cuando aparecemos con nuestras producciones parece que somos extraterrestres, ajenos a ese discurso general, de manera que nuestro propio se diluye, somos no referentes, ni de nosotros mismos ni de nuestras obras. Es una vergüenza que en la época de los teleclubes de Fraga Iribarne se vieran programas de «Estudio Uno» y otros, con obras como *Peer Gynt*, como *Las brujas de Salem* o *La última cinta*. Y un montón de obras de Buero Vallejo, entre otros autores españoles, y al margen de la censura, que impedía la presencia de otros.

---

Programar cosas de interés, experimentales, de búsqueda, tanto en teatro dramático como en danza u otros géneros es obligación nuestra ineludible. M. M.

---

M. MURILLO: Es muy probable que el teatro que cuenta y dice cosas, que se basa en el concepto, se esté batiendo en retirada.

I. AMESTOY: Pero cuando se arriesga con calidad, ese teatro vuelve a estar presente en la sociedad. Esta temporada ha sucedido algo así con *La cena*, una obra histórica con concepto. Una excelente dirección, un espléndido reparto, un buen texto, y ahí está el éxito. Fue un riesgo, pero un riesgo a partir de la calidad. Y ganaron la apuesta. *Armengolo* determinadas obras nos hablan además de la realidad española, y ante ellas parece que nadie quisiera mirarse en el espejo a través del teatro.

### Teatro de concepto vs imágenes vacías

S.M.B: Creo que Murillo se refiere al retroceso del teatro de concepto frente al teatro de show, de imagen, de imagen sin contenido. Y pienso que eso tiene que ver con el retroceso cultural en todos los órdenes. Creo que vale mucho más un concepto que mil imágenes, con lo que me opongo a ese tópico de que vale más una imagen que mil palabras, porque las imágenes suelen carecer de contenido si no se lo da un concepto, y las imágenes que se nos proponen ahora son vacías, festivas en el mejor de los casos. Lo cierto es que el público que va a ver determinado cine, lee narrativa y ensayo, lee los grandes diarios nacionales, va a exposiciones, tiene preocupaciones culturales, no va al teatro. Se le ha expulsado del teatro por la banalidad y la falta de calidad de lo que se le ofrece. La creación contemporánea se ha refugiado en la narrativa o en el ensayo y el cine.

M. MURILLO: En efecto, me refería a eso. Y a menudo saco el concepto de teatro slogan, teatro con etiqueta.

I. AMESTOY: Pero quitas la etiqueta, y no hay nada debajo, cuando hay un público mejor preparado que nunca al que sin embargo no se le ofrece sino entretenimiento, teatro de consumo, un público al que no se le considera como ciudadano, se le considera como vulgar consumidor, y por eso no acude al teatro. Lo miremos como lo miremos, un programador de teatro tiene que asumir riesgos.

M. MURILLO: Los que llevamos un teatro tenemos que asumir al menos dos tipos de riesgo: como programador, y además como director. Programar cosas de interés, experimentales, de búsqueda, tanto en teatro dramático como en danza u otros géneros es obligación nuestra ineludible. Pero se nos clasifica en el sector del ocio. Los que venimos de provincias, como se decía antes, llegamos a Madrid y tenemos una enorme oferta de ocio. En el ocio entra el teatro, entran las exposiciones y los museos, el cine que no se ve en cualquier parte. Y la gastronomía. Te dicen que han ido al teatro, porque a Madrid se viene, entre otras cosas, a ver teatro. Y qué has visto. Bueno, he visto una comedia muy graciosa, qué sé yo.



Hemos ido a cenar, al teatro, al museo tal o cual. En ese contexto se evita la obra que dice algo, incluso es más sencillo hablar de la guerra si se trata de *Antígona* en vez de algo que tenga que ver la Guerra Civil española. Y sin embargo, tenemos que referirnos a eso, tenemos que retratar eso, dirigimos al ciudadano, no al consumidor de ocio.

I. AMESTOY: Ese ocio está en la línea del pensamiento débil, y entonces tenemos, efectivamente, una sociedad débil.

M. MURILLO: Al consumidor de ocio tal o cual obra puede suponerle una digestión pesada.

I. AMESTOY: Pero el ciudadano, el que no se conforma con ser consumidor, tiene también que comprometerse, que mojarse.

M. MURILLO: ¿Pero tú crees que los ciudadanos tienen la opción a mojarse? ¿No crees tú que en el fondo el empresario les da ya el producto y realmente no tienen opción posible, simplemente acudir a lo que les ofrece la cartelera?

I. AMESTOY: Sólo como consumidores; pueden elegir de la misma forma que van al supermercado y pueden elegir entre las marcas multinacionales.

M. MURILLO: Exactamente, quizás sean los empresarios los que realmente tendrían que mojarse.

I. AMESTOY: Sí, los empresarios privados, pero también los públicos. En otro tiempo hubo empresarios privados como José Tamayo, que yo creo que es una figura que se nos está agrandando cada día que pasa, que era capaz de estrenar en Madrid la obra interesante que se había puesto en Londres o en Nueva York. Mira, el caso de Fermín Cabal con *Tejas verdes*, que eso se ha vivido de cerca con él. *Tejas verdes*. Se estrena en España, pasa inadvertida y ahora ha sido un éxito en Londres. En Londres, donde hay auténtica vida teatral, y no olvidemos que más del cincuenta por ciento de lo que se estrena en Londres es obra de autores británicos.

S.M.B.: La abundancia de lo propio lleva al conocimiento de lo ajeno. La riqueza llama a la riqueza. Y lo contrario también es cierto: la mezquindad para nosotros mismos nos bloquea ante lo que hacen los demás. El empobrecimiento se muerde la cola. Excelente porvenir.

M. MURILLO: Es que aquí los autores españoles vivos pueden contar a veces con una salita, y nada más.

## Un sector inerte

I. AMESTOY: Se pueden contar con los dedos de la mano los autores españoles que han estrenado en teatro comercial en esta última temporada. Eso es lo lamentable, el desdén hacia la creación contemporánea. Y resulta que, además de los autores maduros, hay ahora una generación muy importante de autores de teatro. Y eso lo veo como pro-

La abundancia de lo propio lleva al conocimiento de lo ajeno. La riqueza llama a la riqueza. Y lo contrario también es cierto: la mezquindad para nosotros mismos nos bloquea ante lo que hacen los demás. S. M. B.

fesor de la Escuela de Arte Dramático. Hace unos días se estrenó una obra de José Cruz, un musical sobre los chinos en Madrid. Se representó en una sala alternativa, hecha por gente de la RESAD, una única función, y punto. Si hubiera empresarios como es debido, la llevarían, qué sé yo, al Marquina, eso es lo que pasó con *Chorus line* y ha pasado muchas veces en el *off* de Broadway. Pero aquí lo etiquetamos como teatro alternativo. Y no pasa al llamado comercial. El teatro alternativo, es alternativo de qué. Del otro teatro, claro. Así que tendría que haber un elemento dinámico que permitiera el paso de lo alternativo al teatro comercial. ¿Qué obras del teatro alternativo han pasado al teatro de verso (vamos a llamarlo así para no llamarlo siempre comercial)? Ninguna. Entonces, esto es lo verdaderamente lamentable. ¿Es que obras como *La trilogía de la juventud* no podrían haber pasado al teatro comercial, al teatro de verso? En Buenos Aires se acaba de estrenar con gran éxito *24/7*, la tercera de las piezas de la *Trilogía*. Aquí no somos capaces. El problema radica en el empresario privado y en el empresario público. Y en lo que se refiere al *Premio Lope de Vega* nos encontramos ante el empresario público, que tendría que arriesgarse más, y volvemos a lo mismo.

S.M.B.: Durante muchos años, la ciudad de Madrid y sus responsables, públicos o privados, han carecido de proyecto, de sentido de identidad, de autoestima. No se trata de identidad en el sentido nacionalista, ni mucho menos en el sentido facilón del casticismo, sino de respeto a lo mejor de las tradiciones propias, y una de ellas, de las más destacadas e importantes, es el teatro. Si *La trilogía de la juventud* se da en Barcelona, el Ayuntamiento u otra institución la hacen suya, la empujan, porque saben que con eso hacen ciudad.

I. AMESTOY: Es que la identidad de Madrid es el teatro, y se remonta al Siglo de Oro. De la misma forma que vas a Londres y te preguntas qué vas a ver, si uno de los cinco *Hamlet* o uno de los diez Shakespeare que están en cartelera. El Ayuntamiento tendría que asumir más el teatro, y con más locales. Si en una capital como Belgrado hay nada menos que 16 teatros públicos, es que aquí hay déficit de teatros así. Si, además, resulta que el Teatro Español se quiere hacer una política de festivales, quiere decir que tendría que haber un palacio de festivales, pero el Teatro

Español se tendría que dedicar a lo que le corresponde, que es producir y montar funciones de teatro.

**M. MURILLO:** Los ayuntamientos resultan habilísimos a la hora de inventarse tradiciones y capacidades. Por ejemplo, para organizar unas Olimpiadas. Las tradiciones deportivas son importantes, no lo niego, pero lo son sobre todo las tradiciones como el teatro, que para Madrid, como hemos dicho, es una muestra de identidad clarísima. Con eso mejoras la ciudad, con la tradición deportiva reciente y con la tradición teatral centenaria. Dentro de la tradición teatral, está la del *Lope de Vega*, con sus setenta y tantos años de vida, aunque haya algunos de muerte, como los de la guerra y la posguerra. La relación de premios *Lope de Vega* es un patrimonio que no sólo no se puede desdeñar, sino que es imposible de conseguirlo por otra vía.

**I. AMESTOY:** El Ayuntamiento ha empezado a editar los premios *Lope de Vega* con la Asociación de Directores de Escena, se han hecho los primeros títulos galardonados.

**S.M.B.:** ¿No es sorprendente que la ADE edite los premios de los dramaturgos? ¿Os imagináis que nos encargaran a nosotros hacer algo así con los directores de escena? Desde la AAT ya le hemos comunicado al Ayuntamiento que no nos parece lo más adecuado.

### Los festejos no son teatro

**S.M.B.:** Sería importante advertir que la expansión de otros ámbitos ajenos al teatro invadan el teatro. Si el cabaret está en auge, que hagan cabarets más grandes. Si las cabalgatas y los eventos gustan tanto, que se hagan en su sitio, si gustan las maquinarias y los festejos, caramba, que eso no signifique que haya que cederles los escenarios pensados para otra cosa. Si grupos respetables realizan una conversión industrial y se convierten en animadores, por favor, que no se sirvan del escenario que les dio notoriedad un día para hacer ahora su show ajeno al teatro, sus gigantes y cabezudos, sus soles y sus lunas, su abundancia de shock, como diría mi amigo Juan Mayorga. Tienen derecho a vivir, como todo el mundo, pero no a costa del teatro, cosa que no son, aunque se disfracen de teatro y lo colonicen.

---

¿No es sorprendente que la ADE edite los premios de los dramaturgos? Desde la AAT ya le hemos comunicado al Ayuntamiento que no nos parece lo más adecuado.

---

J. G. M.

**I. AMESTOY:** Si no te interpreto mal, quieres decir que si triunfa el cabaret, no por eso hay que llevarlo al Español; que si triunfa un baile de máscaras, no hay que llevarlo al Español; que si triunfa un espectáculo de masas, no hay que llevarlo al Español. En el Español hay que hacer lo que se tiene que hacer en el Español.

**S.M.B.:** Y no sólo en el Español. Pensemos lo contrario: tal vez se pueda hacer una obra teatral en el Bernabeu, pero el Bernabeu no es para hacer teatro, si acaso se hace excepcionalmente para un espectáculo concreto. Allí lo que se hace es fútbol, y a nadie se le ocurre lo contrario. Los premios *Lope de Vega* no se pueden hacer en el Bernabeu, pero sí en el Español.

**J. GARCÍA MAURIÑO:** No estaría mal tener en repertorio del Español obras premiadas con el *Lope*.

**I. AMESTOY:** Como en la *Comédie Française*. Los premios *Lope de Vega* en el repertorio del Teatro Español: eso sería para nota.

**M. MURILLO:** No se ha conseguido que entren todos los de cada año, como para hacer una retrospectiva.

**S.M.B.:** Parece ser que en el Español se va a hacer una sala de cámara para pequeños formatos. Tal vez debería estar donde la cafetería. En un barrio que está lleno de cafeterías, y hacen una más. Caramba, un barrio lleno de cafeterías, y tuvieron que poner una más. Fue la anterior administración, todo hay que decirlo.

**I. AMESTOY:** El Teatro Español tiene que tener esa segunda, o tercera sala, y el Ayuntamiento tendría que tener muchos más espacios, ésa es la verdad. Sólo tiene el Centro Cultural de la Villa.

**S.M.B.:** Tiene cuatro: el Centro Cultural de la Villa, que estrenaba regularmente obras españolas y ahora hace danza, que eso tampoco hay que olvidarlo, porque nos supone una sala menos (otra), pero, en fin, no es ése el tema de la reunión; el Teatro Madrid, que hace danza, muy bien especializado; y la sala Galileo, para montajes de pequeño formato.

**I. AMESTOY:** Que ahora está cerrada. Están de obras y pueden pasar años, como ha sucedido con la Olimpia. ¡Siete años de cierre!

### Revisiones

**S.M.B.:** Hay un aspecto importante del *Lope de Vega*, que es la publicación. No todos los premios se han publicado. Cuando publicas, algo queda. Pero lo que no se puede imponer es la exclusividad. Mi experiencia en ese sentido, al menos en ése, fue buena. *No faltéis esta noche* la publicó *Primer Acto*, con permiso del Ayuntamiento; después, el propio Teatro Español, cuando el estreno; y, más tarde, la SGAE.

Potenciar la puesta en escena de obras premiadas con el *Lope de Vega* sería la gran oportunidad para recuperar el auténtico discurso contemporáneo. J. R. F.

I. AMESTOY: No se puede imponer que no se publique por otras vías. No puede editar, pero cómo, ¿para siempre? ¿Es suya para siempre? *Armengol* se publicó en *Primer Acto*, y el *Premio Born* ha llegado a un acuerdo con esta misma revista para publicar cada año la obra galardonada. Pienso que esto sería una fórmula mejor que una edición del Ayuntamiento.

*Se incorpora a la reunión José Ramón Fernández, que advirtió su retraso con varios días.*

J. R. FERNÁNDEZ: Me puedo poner en el lugar del director del Español. Te nombran y te encuentras con varias obras premiadas que tienes que montar. ¿Y si no te gustan? El director tiene que ser parte del jurado.

S. M.B.: Desde luego, pero eso es un asunto que ya hemos tratado en tu ausencia.

J. R. FERNÁNDEZ: Este año el director del teatro forma parte del jurado, de tal manera que se implica en la elección de la obra. Eso supone que la obra se elige para ser representada. A Mario Gas le ha interesado mucho la última obra premiada, la de Carazo.

I. AMESTOY: Sí, claro. Pero si ahora Mario saliera del teatro y al nuevo no le gusta, qué pasa, ¿qué esa obra ya no se monta? Por favor. Ya hemos dicho que el premio y el estreno tienen que estar al margen de los directores del teatro en cada momento, y del color político de las administraciones municipales. Del mismo modo que si ahora Mario se va y deja una programación preparada, el que venga la tiene que respetar. Eso es lo que hay que conseguir, que el *Lope* tenga cláusula de estreno al margen de los cambios en las administraciones. El Español tiene que estar implicado en la vida de ese premio.

J. R. FERNÁNDEZ: Ahora bien, con la situación habitual en ese teatro, resulta que cuando ponen una obra premiada con el *Lope* ese autor es el único autor vivo de toda la temporada. Y eso te coloca en una postura muy rara.

I. AMESTOY: Porque lo que se ha hecho este año en el Español es una programación de festival, en la que lo mismo vale una cosa que otra.

J. R. FERNÁNDEZ: En el Español ha habido este año interés por los nuevos creadores escénicos, pero no en cuanto a literatura dramática. Eso, que se da en bastantes teatros europeos, puede llevar al teatro a una situación similar a la de la ópera, que sea una cosa para abonados, muy ele-

gante, muy interesante como espectáculo, pero en donde no hay una mirada sobre lo contemporáneo desde la creación literaria. Potenciar la puesta en escena de obras premiadas con el *Lope de Vega* sería la gran oportunidad para recuperar el auténtico discurso contemporáneo. El *Lope* no sólo no es una molestia, sino que sería la gran oportunidad para esa recuperación. Y ahí entraría el conocimiento de las obras de interés que se escriben y representan en otros países.

S. M.B.: Es cierto. A mí me parece lamentable la ausencia de al menos parte de lo mejor de la dramaturgia latinoamericana en nuestra cartelera. Y no sólo de la latinoamericana.

I. AMESTOY: En la RESAD ahora nos planteamos publicar autores extranjeros porque no los publica nadie.

J. GARCÍA MAURIÑO: Álvaro del Amo me decía «es que nosotros leíamos más». Y no es eso, es que entonces publicar teatro no era una cosa tan extraña.

M. MURILLO: Uno de los síntomas de mala salud del teatro español o del teatro que se escribe ahora mismo es precisamente el aislamiento de otros teatros. Aunque esto no es propio sólo de nuestro país.

I. AMESTOY: Pero si hasta tenemos un desconocimiento enorme de lo que se hace en las autonomías. Es muy difícil que entre una producción de las autonomías en Madrid.

S. M.B.: Y del propio Madrid en Madrid, Ignacio.

M. MURILLO: A eso me refería antes. Nosotros tenemos un chaval de unos 20 años, Juan José Marín Torvisco, que ha escrito *Los Cañones*, una cosa fantástica sobre el botellón en Badajoz; el botellón en Badajoz se hace en una zona que se llama Los cañones. O Carlos Silveira, que además es actor. Pero esas cosas tan interesantes, que allí tienen apoyo y tienen público, no llegan a Madrid. Hace poco estuvo por allí un empresario y dijo que le parecía bien la función de *Los Cañones*, pero que habría que poner en el reparto al menos un par de chavales de esos que salen en la tele.

I. AMESTOY: Es lo que dijo aquí otro conocido empresario cuando le sugerí la idea de potenciar *La trilogía de la juventud*.

S. M.B.: Ahí se advierte la falta de dinamismo, la inercia del sector teatral. En Londres, Jeremy Irons se siente obligado a hacer teatro. En Madrid, el teatro echa mano de estrellitas efímeras para sobrevivir en precario. Lo dicho: excelente porvenir. Y mientras, la creatividad se queda en cada autonomía, o en el barrio.

I. AMESTOY: Pero es lamentable que se quede en la autonomía, se quede en los límites de lo alternativo o se quede sin conocerse, como ocurre con la enorme creatividad que hay en Madrid, donde el sector carece del apoyo de otras comunidades autónomas. ■

El mundo hecho de objetos duros ha sido sustituido por uno de productos desechables diseñados para su inmediata obsolescencia. En un mundo de estas características, las identidades pueden adoptarse y desecharse como quien cambia de vestido. El horror de la nueva situación está en que todo trabajo diligente de construcción puede resultar vano; el atractivo de la nueva situación, por otra parte, reside en el hecho de no verse atado por pasadas desgracias, de no verse nunca irrevocablemente derrotado, de mantener siempre «las posibilidades abiertas». Pero tanto el horror como el atractivo hacen que la vida-como-peregrinación difícilmente sea factible como estrategia y que apenas haya probabilidades de que se elija como tal. De cualquier modo, es poco probable que los que lo hagan tengan grandes posibilidades de éxito. En el juego de la vida de los hombres y mujeres posmodernos, las reglas del juego no dejan de cambiar mientras se juega.

Zigmunt Bauman:  
*La posmodernidad y sus descontentos.*

Nosotros mismos preparamos nuestra desgracia como una sopa poco apetitosa y nos la comemos insaciablemente.

Thomas Bernhard: *Simplemente complicado.*

Los jóvenes progresan. ¡Mis enemigos naturales! Quieres ser para ellos una figura paternal y les importa un comino. Quizá con razón.

Julian Barnes: *La mesa limón.*

Sin embargo, debemos escrutar los objetivos y finalidades de quienes desean proteger a su pueblo del modernismo por su propio bien. Si realmente esta cultura fuese exclusivamente occidental, y por tanto tan irrelevante para el Tercer Mundo como dice la mayoría de sus gobiernos, ¿necesitarían éstos derrochar tanta energía como derrochan en reprimirla? Lo que proyectan en los extraños, y prohíben como «decadencia occidental», es en realidad las energías, los deseos y el espíritu crítico de sus propios pueblos. Cuando los portavoces y propagandistas gubernamentales proclaman que sus diferentes países están libres de esta influencia extraña, lo que quieren decir realmente es que hasta ahora sólo han conseguido mantener una venda política y espiritual sobre los ojos de su pueblo.

Marshall Berman: Todo lo sólido se desvanece en el aire. *La experiencia de la modernidad.*



Cuando abordo cuestiones sexuales en la pantalla, no olvido que, también ahí, el suspense lo es todo. Si el sexo es demasiado llamativo y demasiado evidente, no hay suspense. ¿Por qué razón elijo actrices rubias y sofisticadas? Buscamos mujeres de mundo, verdaderas damas que se transformarán en prostitutas en el dormitorio. La pobre Marilyn Monroe tenía el sexo inscrito en todos

los rasgos de su persona, como Brigitte Bardot, lo que no resulta muy delicado.

François Truffaut: *El cine según Hitchcock.*

Estos personajes no son capaces de afrontar la realidad como algo concreto. Ante sus ojos, todo se transforma en símbolos [...] y es a los símbolos a los que reaccionan cuando creen actuar sobre la realidad.

Broch nos hace comprender que el sistema de las confusiones, el sistema del pensamiento simbólico, está en la base de todo comportamiento, tanto individual como colectivo. [...] (El criterio de la madurez: la facultad de resistir a los símbolos. Pero la humanidad es cada vez más joven).

Milan Kundera: *El arte de la novela.*

Todo depende de la dirección por la que nos decidamos una vez que hemos decidido la decisión ha sido equivocada.

Thomas Bernhard: *Simplemente complicado.*

Naturalmente, el artista es un incomprendido. Es normal, y te acostumbras al cabo de un tiempo. Yo sólo repito, e insisto en ello: que me incomprendan correctamente.

Julian Barnes: *La mesa limón.*

Los ilustrados, y más tarde sus nietos positivistas, llegaron a creer que las personas abandonarían las catedrales para asistir en masa a los ateneos, pero resulta que no fue así. Las catedrales y los ateneos están hoy preocupantemente poco concurridos. ¿Dónde ha ido a parar toda esa gente, pues? ¿Dónde están? Los encontraremos consultando a nigromantes por teléfono, encendiendo velitas de colores para neutralizar las energías negativas, esperando el mensaje de los ovnis, haciendo meditación trascendental, leyendo el horóscopo o curándose gracias a los poderes de las gemas. El consumo turístico de productos religiosos, la insólita proliferación del esoterismo (véase la temática de los últimos grandes best sellers), el cada vez más preocupante marasmo de las medicinas alternativas o el orientalismo de la cultura *new age* tienen poco que ver con la Ilustración, ciertamente, pero quizás menos aun con la noción de secularización. No hay, pues, vencedores ni vencidos.

Ferrán Saéz Mateu: *El supermercado espiritual. Vanguardia*, 27.3.05.



Cuaderno  
de bitácora

# NO FALTÉIS ESTA NOCHE

de Santiago Martín Bermúdez

La redacción de Las Puertas del Drama le encarga una bitácora a Santiago Martín Bermúdez, por su obra *No faltéis esta noche*, premiada con el *Lope de Vega en 1995*, y estrenada en el Teatro Español de Madrid el 19 de diciembre de 1996, día aciago para la cultura por la muerte de Marcello Mastroianni y por el propio estreno de Santiago, mas algún que otro acontecimiento desdichado de ese día. Esta bitácora no podía ser como otras. No interesaba tanto la obra como el proceso del premio, preparativos y estreno: conflicto, crisis, catástrofe, como dice nuestro autor y compañero. Tarda Santiago en darnos el artículo. Asegura que lo ha intentado varias veces. Hasta encontrar esta fórmula narrativa, no sabemos si muy adecuada. Pero estamos cerrando la edición y no tenemos más remedio que admitírselo. Eso sí, le decimos que no se le vuelva a ocurrir nada por el estilo.

No soy un profesor severo. No necesito serlo. Llego a clase, y ya están presentes todos los alumnos. Son mayorcitos, algunos tienen unos treinta años. Están ahí porque les interesa. Están ahí a tiempo y con los deberes hechos porque les gusta lo que aprenden aquí, y porque me conceden bastante crédito. Espero merecer ese crédito.

Me gusta enseñar guión de cine.

Me gustaría escribirlos yo mismo a menudo, pero las cosas son así. Le enseño guión a la gente, y muchos de ellos han llegado a escribirlos muy bien y viven de ello. Es lo que hay.

Ahora quiero recordar aquello. Ahora que ha pasado todo. Aquello. Una travesura.

Todavía me miran y los miro, y nos echamos a reír un buen rato. ¿Es bueno que el profesor ría con sus alumnos? ¿No menoscaba con ello la necesaria relación de desigualdad?

¿Qué tonterías estoy diciendo.

Aunque...

Nos reíamos. Ahora, bastante menos.

Bitácora.

Así se llamaba el guión. Bitácora. Puede que algún día lo escribamos del todo. Puede que algún día le sirva a alguien de algo. Puede. Tal vez.

No sé si se puede mejorar. No es gran cosa, pero es un guión. Lo otro sería su desarrollo, con diálogos y todo.

Un trabajo colectivo, ya lo creo.

Pero ya pasó.

¿A quién se le ocurrió en su momento?

Pregunta retórica. Lo recuerdo muy bien. La culpable

fue Carlota Wagner. Fue a ella a quien se le ocurrió la cosa. Que hubiera podido «no prender». Pero que prendió.

Hagan un guión a partir del tema que escojan ustedes mismos, les dije un día.

De manera que, en rigor, la culpa fue mía. Les di libertad de elección del tema. No, así no se hacen las cosas. Se da libertad de tratamiento, dentro de lo aprendido en clase. Pero no libertad de asunto. El asunto lo impone el profesor, o al menos alguien ajeno a los alumnos. El asunto es el límite. Sin límite, lo que queda es la posibilidad del naufragio y la anarquía. Nada menos que eso.

Pero yo les di libertad en cuanto a la elección de tema, de asunto.

Y me eligieron a mí. Tema: yo, el profesor.

¿Qué tema han elegido?

A usted, profesor.

¿Me llamaban de veras de usted? No estoy muy seguro.

¿Qué me han elegido a mí? No entiendo.

Temí lo peor. Algunos de aquellos alumnos que no sé si me llamaban de usted sabían de mí algunas cosas que, tratadas en un guión, podían sonrojarme. Allí estaba Carlota, sonriente, con una sonrisa cargada de socarronería; si no era escarnio.

Así que sentí un enorme alivio cuando me dijeron de lo que se trataba. Fue por eso, sí, fue por eso. Creí que Carlota iba a tratar de mis infructuosos avances sobre ella, o que se iba a descubrir mi encoñamiento con Melibea Monteverdi, o quién podía saber si la tierna Liuba Prokofievna no

evocaría mis relaciones secretas con su tía, Gema Borodina, que acababa de cumplir cuarenta y cinco añitos y era para Liuba toda una anciana, como yo. Pero no. Es sobre usted, me dijo Paco Pepe Haydn en nombre de toda la clase. Sobre su *Premio Lope de Vega*. Cuando lo recibió, cuando se lo estrenaron. Todo eso.

Ah, bueno. De eso hace diez años, nada menos. Estos chicos no me conocían entonces, y unos cuantos de ellos eran bebés. Respiré aliviado. Y por ese alivio se me escapó lo principal. Que aquello no iba a ser muy agradable para mí. Porque lo del premio, la historia en sí del premio, el itinerario desde el bello momento de recibir la noticia hasta el estreno a menos de un chapucero y su triste suerte, no eran una historia agradable. Que, además, no dejaba de poner en evidencia cosas íntimas de mí mismo que yo hubiera querido guardar, como mis sueños con Melibea, mis historias con tía Gema o mis imposibilidades con Carlota.

Soy un hombre libre.

¿Verdad que no se nota?

Yo sabía que era un profesor accesible, pero en el proceso de elaboración de «aquello» me di cuenta de que me consideraban uno de la peña. Bastante más viejo, pero uno más. Cuando uno está más cerca de los sesenta que de los cincuenta y se junta con gente tan joven, gente que tiene entre veinte y treinta años o poco más (menos Melibea, que es la mayor, con casi cuarenta, y en ella veo la grandeza de Dios), llegas a creerte uno de ellos. Ciertos detalles te recuerdan a veces que no lo eres. Los detalles de Carlota Wagner, por ejemplo. Ya hablaré de Carlota. La indiferencia no estudiada de Melibea Monteverdi. Poco podré hablar de Melibea. Las risas de Liuba por mi *liaison* con su tía. Pero aparte de la imposibilidad de acceder aquí y allá, me consideraban uno más, aunque profesor.

Como dicen ellos, «hicimos unas risas» con esto del guión sobre mi premio.

Bueno, me dije, harán un guión a partir de ese momento, cuando me premiaron. Y lo que no sepan, se lo inventarán. No fue así, no necesitaron inventarse gran cosa, y desde el primer día tendría que haberme dado cuenta. ¿Quién les daba información? Gente como Carlota, desde luego. Pero también gente de fuera.

Lo que se inventaron fue otra cosa.

El día en que tendría que haberme dado cuenta fue el del planteamiento del *set-up*. Tendría que haberme dado cuenta de que había dos bandos. No es que uno me fuera favorable y el otro adverso, no. Ambos eran adversos. Pero cada uno a su manera.

*Set-up*, dijo Paco Pepe Haydn: presentamos la vida de Santiago, su vida intelectual y laboral; Santiago escribe, Santiago se inspira en tal o cual cosa, Santiago va a currar al gabinete de la ministra de cultura, Santiago liga con damas que le evocan las espías internacionales de las viejas películas. Cosas así.

Es cierto, me dije, yo estaba entonces en el gabinete de la ministra socialista. Una estupenda persona, pero la traté

poco. Todo el mundo creía que yo tenía poder y que era un puntal en aquel gabinete. Se equivocaban.

*Set-up*, dijo Carlota, en nombre del otro grupo. Vida intelectual y laboral, sí, pero como pequeña referencia, como paisaje lejano. Paisaje: esa palabra que me gustaba tanto para referirme lo mismo al fondo de una pieza musical que a pequeños detalles del medio de los personajes en un guión, lo usaba ahora Carlota con toda la intención del mundo. Sobre todo, prosigue ella, la vida erótica de Santiago de hace diez años. Que tal vez era más rica todavía que la de ahora. A Santiago le gustan las chicas de veinticinco años, pero entonces tiene diez menos.

Sí, aquello tenía que haberme alarmado, pero puse buena cara, como si no fuera conmigo, como si fuera imposible ofenderme. No podía salir con susceptibilidades a las primeras de cambio. Traté de oponer cuestiones razonables.

Ya que estáis tan bien documentados, habrá que plantear el origen de la obra que va a ser premiada en las escenas siguientes. Hubo una compañía que me la encargó. Entre lo que me encargaban y lo que yo pensaba en ese momento, llegamos a un compromiso. Les escribí la función, pero...

Pero no la estrenaron, interrumpió la sabihonda de Carlota, porque un anciano muere y además la protagonista habla con muertos, y el público que iba a ver las funciones de esa compañía lo formaban viejecitos. No se podía aludir a la muerte de ninguna manera. Y tu obra trataba de eso.

Bueno, de eso y de...

Y de las relaciones de una madre y una hija, de alguien de tu edad y de alguien de la mía, remató Carlota. Ruido, añadió. ¿Cómo?

Eso es ruido. Informa demasiado. Es decir, desinforma. Porque el resultado es ruidoso, afecta a la comunicación, embrolla la trama. No hace falta para la acción, la enturbia y oculta, tú mismo lo dirías si no fuera tuya la historia. Lo que importa es que a un tipo que vive de tal y tal manera, de repente le premian con el Lope. La obra es lo de menos. No tenemos espacio para ella.

Sí, en efecto. Yo les habría dado instrucciones en ese sentido. Aplastante, la muchacha. En las horas siguientes la deseé más que nunca. Miré a Melibea, que tomaba apuntes y no me miraba. Nunca me mira Melibea.

De repente, el suceso catalizador, dice Patricia Bellini. Que no puede ser otro que el día en que le comunican la concesión del premio.

Pero como la cosa va a terminar mal, hay que introducir un elemento ominoso, dice Claudio Ravel. Una sugerencia, un pequeño apunte. Muy sutil.

Qué bien aprendida tenían la lección. ¿Era yo tan buen profesor? Ya vendrá el segundo acto. Ahí os quiero ver.

Ya hubo un elemento ominoso en el mismo momento en que me llamaron por teléfono, les digo.

Me tomo una pausa, para darle suspense a mis palabras, pero Carlota me destruye el efecto.

El Presidente del jurado, Antonio Buero Vallejo, te dice: no sabe usted dónde se ha metido.

Buero Vallejo, idolo de todos nosotros, me llamó de usted hace diez años. Pero Carlota en ese momento, me tuteaba delante de todo el mundo. Acaso reminiscencias de ginebra con tónica en su casa, ligeros de ropa, dipsómanos y castos. Para los demás, toda una elipsis.

Pero no es suficiente, dice Carlota.

¿Ah, no?

No, habrá que buscar en otra parte.

¿Inventárselo?

No, no hará falta inventárselo. Pero tú mismo nos has dicho que en el guión a veces hay que adelantar un aspecto para que más tarde tenga sentido y no parezca una improvisación del guionista. Uno juega un poco sucio, adelanta una acción, y cuando más tarde regresa el aspecto ese, resulta que parece el más limpio de los juegos. Porque todo lo que se anticipa tiene que cumplirse. Y todo lo que se cumple es porque se ha anticipado antes. Si no, no vale.

Eso nos lleva a otra cosa, tercia Amaranta Nielsen, que es una buenaza y no comprende el juego que se trae la perversa niña Carlota. La definición del antagonista.

Atrapo la oportunidad por los cabellos.

Deberes para mañana, interrumpo con brusquedad, aprovechándome del respiro que me concede la intervención de la niña Amaranta Nielsen: uno, la insinuación ominosa; y dos, la definición del antagonista. Y aquí no hay más que hablar. Le guiño a Amaranta, que se ha quedado un poco pasmada por mi reacción. La pobre no tiene culpa de nada.

Ese día no me fui a tomar cañas con ninguno de ellos.

Me dio tiempo a ducharme, perfumarme, ponerme otra ropa, y acudir a una cita con Gema Borodina, medio novia mía y tía carnal de Liuba Prokofievna por parte de madre. La conocí por Liuba, claro está, un día que la tía fue a buscarla a clase. No crean que esa ensoñación llamada Melibea me impide apreciar y comprender las cualidades y los encantos de Gema, que es una delgaducha maravillosa cuyos besos me convierten ni más ni menos que en cosmonauta, cuando no me ablandan tras las tensiones cotidianas.

Gema ha tenido un mal día. Malo de veras: lo mío, en comparación, era una broma. Y es una broma, así lo entiendo y así hay que admitirlo. El padre de las dos hijas de Gema ha hecho una de las suyas, y ella está que trina. No gimotea, como hubieran gimoteado otras; no se lamenta, no se desespera. Empuña el hacha de guerra. De momento, se entrena conmigo. Esta mujer empieza a ser agobiante. Cuando estamos sin ropa, se coloca imperiosa encima de mí y aquello parece la carga de los jinetes indios. Aullamos ambos, indios y rostros pálidos.

A mis alumnos se lo planteo así: la secuencia es conflicto, crisis, catástrofe. Tanto el *set-up* como la definición del antagonista, tanto el primer planteamiento como la serie de puntos de giro o *turning points*, tanto los golpes de acción como la definición del objetivo del protagonista se pueden reducir a un concepto: definición del conflicto. Si no hay conflicto, no hay historia. Si no hay antagonista, no hay guión. Así de claro. Mis chicos habían tomado buena

nota, ya lo creo que sí. Lo pude comprobar al día siguiente.

Abrumador. La relación de antagonistas era interminable. Oigamos a aquellos chicos, sin necesidad de quién dice qué cosa. Lo que empezaba a confundirme es que estuvieran tan bien informados.

El primer antagonista es un dramaturgo amigo. Se muere de celos. Desde luego, este antagonista no es sino resumen, compendio, síntesis de varios dramaturgos amigos-enemigos. Pero bueno, cómo es que le dan el *Premio Lope de Vega* a ese indocumentado. Entre los antagonistas, los vanguardistas funcionariales, que le reprochan al autor no ser lo bastante alternativo.

No, no estoy de acuerdo. El primer antagonista es el director del teatro, que va a poner la obra en escena. Al principio, todo son buenas palabras. Incluso se felicita de que se le haya dado el premio a alguien que trabaja con una ministra socialista, cuando la administración municipal que concede el premio es del otro partido. Pero más tarde comprende que aquel tipo premiado no es de los suyos. Ya veremos por qué.

El antagonista es la prensa. El año anterior le dedicaron demasiadas críticas feroces a una obra premiada y la convirtieron en un éxito. Ahora, desdeñan ésta. Cuando puedan, le darán el golpe de gracia. No es de los nuestros, nunca habla de dramas terribles como el sida y cosas así.

Todo eso es muy vago. Hay que definir un auténtico antagonista. Un antagonista concreto. Con rostro. Que resuma todos los demás.

Eso es imposible.

Cómo va a ser imposible. Será difícil, pero hay que intentarlo.

Cómo va a ser un solo personaje un periodista progredido de considerar burguesazo al premiado, y a la vez director de la derecha en el teatro, y dramaturgo de tendencias variadas cabreado con el premiado de ese año. Venga ya.

Yo le daría un toque, dijo uno. El director del teatro dirige aquello en espera de algo mejor. Los suyos ganan todas las elecciones ahora. Está en plan provisional. Yo dirigiría la televisión como nadie; la haría rentable en tres meses, lo garantizo. Para él, el teatro es lo de menos. Pero pasa el tiempo, y ahí sigue, y ahí tiene al autor ese. Alguien le pasa una fotocopia lejana. Santiago le hizo una mala crítica a uno de sus espectáculos. Zoom sobre el rostro del director, que aprieta los dientes. ¿Con que esas tenemos?

Os estáis adelantando varios compases, les digo. No habéis definido el conflicto, y ya esbozáis la catástrofe. Y me vuelvo a decir a mí mismo: en el segundo acto os quiero ver.

Deberíamos definir un McGuffin, dijo uno.

¿Te parece poco McGuffin, respondió Claudio Ravel, que tomaba las riendas del grupo primero en lugar de Haydn: el premio, la espera, las intrigas hasta el estreno, el desprecio y la incompetencia del improvisado director de escena, un jovencuelo que pasaba por allí; el estreno programado en fechas crueles, el trastorno del protagonista al ver que todo el mundo le deja caer la función a la calle y al suelo,

al ver la alegría de la directiva del teatro ante el fracaso, un fracaso tan perfectamente preparado?

Oye, que no he dicho nada de todo eso, protesto yo.

Ravel me mira con cara de fastidio, y además cargado de razón.

Sugiero que votemos una cosa, dice Ravel, el aventajado alumno que relacionaba todas aquellas sevicias: la ausencia de Santiago en la elaboración del guión. Le daremos el producto final, y se acabó. Votos a favor. Votos en contra.

Ninguno en contra. Me echaban. Tuve que ausentarme. Es lo que tiene la democracia.

Definieron un McGuffin. Pero ahí Ravel no se salió con la suya. Venció Carlota. Y, claro está, el McGuffin era erótico. Mi amor por la actriz joven, quisieron poner, pero al final se impuso, ya que no la sensatez, sí algo más neutro. Mis amores con un personaje inventado, una secretaria del director del teatro, una dama divorciada y algo espía de Hollywood (no podía faltar) que se veía conmigo a escondidas en un piso cerca del teatro y a veces tenía la debilidad de contarme lo que se hacía con mi obra para que no corriera el riesgo de convertirse en nada parecido a un éxito. Ah, angustia. Pero angustia con erotismo. Carlota tuvo el mal gusto y la perversa voluntad de ponerle Melibea a aquella supuesta amante mía. Felizmente, hubo oposición suficiente y aplazaron lo del nombre. Así, pues, la historia contaría los amores de Santiago y una innominada dama desde el momento de ir a recoger el premio hasta la catástrofe.

Pero la catástrofe es el estreno, clama Ravel.

La catástrofe implícita es el estreno, admite un sensato muchacho con gafas llamado Marco Tulio Strauss, pero la catástrofe manifiesta es el fin de los amores entre ambos. Ella podría suicidarse.

Aquello dio lugar a una discusión violenta. Según me dijeron algunos, hubo gente que propuso que el suicidado fuera yo. ¿Lo propuso Carlota? No, Carlota no. Ella era partidaria de una catástrofe en forma de buen susto, tras el cual todo volvía a la normalidad. Ah, Carlota, buena discípula mía. Huir del patetismo, no matar nunca a tu personaje, salvo que sea imprescindible. Matar a tu personaje es algo demasiado socorrido, se le ocurre a cualquiera, está al alcance de cualquiera, y lo hace cualquiera. Pero Carlota, no. Ay, joven Carlota, te deseo tanto no sólo por eso que tú sabes y que sabe cualquiera, sino también por tu enorme talento. Vas a escribir tan buenos guiones que nadie te va a dar trabajo.

No estoy presente en las sesiones, porque así se ha decidido democráticamente. Pero superviso los progresos del guión. Me sorprenden los *turning points*. El director del teatro me trata bien. De repente, nuevas situaciones llevan a cierto maltrato. Se mete por allí el concejal de cultura. Que la lía más aún, porque las relaciones entre el director y el concejal son muy malas. El director es un político de la derecha en horas bajas, mientras que el concejal tiene una brillante carrera por delante. Lamentablemente, el personaje principal se desdibuja por falta de decisión, de objetivos, de capacidad de actuación. De manera que es el McGuffin lo que viene a salvarlo todo. La historia de amor

se convierte en historia de celos, de acosos, de peligros incluso, y eso permite que de paso contemos lo que, si no, sería una historia tonta, pero que es la que interesa: el premio, el pobre premiado, el camino hacia el estreno. Es decir, la trama que interesa queda como trama secundaria, como *subplot*. Y se acumulan los golpes de acción, los puntos de giro y todo lo que conducirá a la crisis. Magnífico.

En esos días, veo poco a Gema. Así que la echo de menos.

Me entero que se está tirando a otro tipo. Y me sienta francamente mal.

No me atrevo a reprochárselo abiertamente, pero ella me responde como si lo hubiera hecho. ¿Y tú, qué? Y se dispara el rosario de reproches.

Lo peor es que el tío que se está tirando es su antiguo cuñado. El hermano pequeño de su antiguo marido. Y que la cosa también le sienta muy mal al marido ese, esto es, al padre de las niñas. Vaya lío. Qué sainete tan contemporáneo.

Melibea Monteverdi no se queda nunca a tomar cañas. Pero un día consigo que acepte subir en mi moto. Dónde vas. A casa. Finjo que no sé dónde vive. Me da la dirección. Claro, vives en mi antiguo barrio, donde nací. Me da la impresión de que esto ya se lo he dicho un buen montón de veces.

Me invita a subir. Tomamos refrescos en su casa. No sé de dónde saco valor, y la beso. Me devuelve el beso. Nos besamos bastante. Con calor, pero sin arrebatos. Las ropas quedan en su sitio, las llevamos puestas sin remisión. Al cabo de un rato, sugiere que está cansada. Apenas insisto, lo suficiente como para asegurarme de que... En fin, soy un caballero. Así, que la dejo sola.

Besos de Melibea. Besos.

No me gusta el planteamiento del segundo acto. Ya sabía yo que aquí iban a surgir los problemas. No me gusta el dibujo que hacen del antagonista. Dibujan al director del teatro como un tipo simpático y sin escrúpulos. Me niego a aceptarlo, pero me dicen que el guión es suyo. Que yo estoy para corregir cuestiones de guión, no diseño de personajes. Sí, objeto, pero es que ese personaje acumula todas las cosas negativas de todos los pequeños antagonistas, de manera que hacéis uno grande. ¿Y no es eso lo que nos has venido enseñando todo este tiempo? Sí, tal vez tienen razón. Pero el director del teatro resulta ser una mezcla del concejal, los críticos, los colegas envidiosos, la prensa progre que está contra del propio teatro por ser de derechas. Y más cosas.

Y lo que crece en realidad es la historia erótica entre Santiago y la secretaria-espía, que ya tiene nombre: Marlene Hidalgo. Caramba. El turbio pasado de Marlene, con dos amantes lejanos que de pronto se hacen cercanos. Uno, porque ha salido de El Puerto de Santa María, número dos. Otro, porque regresa al país en su busca. Precisamente. Se han acumulado los *turning points* y los golpes de acción, y ha habido que volver atrás para motivar la presencia desde finales del acto primero de estos dos sujetos peligrosos. No han acudido a la socorrida escena de acción, con puñetazos, o tiros, o carreras. Algo han aprendido, aunque el McGuffin sea tan convencional.



Sí, pero, ¿y la historia del premio?

De repente, un acontecimiento político va a complicar las cosas, dice Claudio Ravel. La derecha gana las elecciones generales. Se dice que el director del teatro va a ser ministro, o director de televisión española, o al menos director general. Si es así, el director que le sustituya puede acoger tu proyecto de dos maneras: o lo acepta, pero sin la carga de veneno que se le está acumulando; o lo rechaza, ese proyecto no es mío, no lo quiero, fuera de mi vista. Suspense. Pequeñas angustias. Qué va a pasar. Pero resulta que al director no le nombran nada. Premio de consolación: seguir con el teatro, que algunos colegas suyos le querrían quitar también. Ya nadie se acuerda de que él iba a la sede del partido cuando se perdía una elección detrás de otra.

¿Se puede saber cómo sabes todo eso?

Sé más cosas. Sé que en tu ministerio, tú sigues en el gabinete, ahora de derechas. Todos han caído, menos tú, porque tu contrato era de otro tipo.

¡Yo no tenía contrato!

Bueno, lo que sea que tuvieras. Tú sigues. Tardarán casi dos años en darte el cese. Mientras, se convierten en jefes tuyos los que te dieron el premio, que son muy poco amigos del director del teatro.

Del auténtico, sí, pero no sé yo si lo serían de ese que estáis pintando.

Entonces, escribes una tontería vanidosa y eso te descubre.

¿Una tontería vanidosa, yo? Qué poco me conocen.

Se miran todos, y ríen. Bueno, está bien, acepto, yo también río.

Escribes: «Ejercí como crítico teatral. Fracasé en este momento y me metí a dramaturgo». Y eso, no una fotocopia de un colega malsano, fue lo que te denunció. Miraron en sus papeles, y descubrieron una remota crítica tuya un poco fuerte. Ya decía yo que me sonaba el nombre de este Santiago.

Esto sí que es un *turning point*, dice Carlota. De repente, se plantea la posibilidad de que tu obra no se represente.

Es el meollo de la crisis, dice Ravel, con entusiasmo, la crisis que coincide con la crisis de Santiago y Marlene, cuando ella está dispuesta a todo con tal de librarse de aquellos tipos. Está dispuesta a morir matando, por decirlo así.

Veo con desconfianza que ahora los dos bandos son complementarios. Ravel y Wagner se dan la razón. Aquí hay gato encerrado.

Me llama Borís Glazúnov, el antiguo marido de Gema. Quiere hablarme. Oye, mira, no quiero líos, le digo. Al contrario, Santiago Santiagóvich, me tranquiliza, al contrario. Nos citamos en su casa. Al cabo de un rato aparece por allí Gema. No la esperaba. Lo lamento, dice él, pero tenía que ser así. Gema también parece sorprendida, no se lo esperaba. Borís y yo, juntos. Sólo falta Iliá Glazúnov, el hermano. Y, en efecto, aparece Iliá Glazúnov. Borís nos habla a los tres para que entremos en razón, y en cierto sentido nos está regañando.

Gema, tienes que elegir uno de los dos.

Dios mío, pienso yo. ¿Y si me elige a mí? Gema Borodina me encanta, pero no la amo. Yo a quien amo es a Meli-

bea Monteverdi.

Gema, Iliá Pietróvich es mi hermano. Estaría feo. En cuanto a Santiago Santiagóvich...

Sé lo que va a decir, así que le interrumpo.

Creo que Gema Alexandrovna es lo bastante sensata como para saber que...

Me interrumpe Gema, que se dirige a su antiguo esposo.

Borís Pietróvich, creo que ya he tomado la decisión. Me gustaría conservar a los dos, pero será mejor que me aleje una temporada de esta horrible ciudad. Me he apuntado a una ONG en Kenia. Quería llevarme a mi sobrinita Liuba conmigo, pero sus padres no están de acuerdo. Adiós a todos.

Así terminó mi relación con Gema Alexandrovna Borodina, a la que aún hoy recuerdo con nostalgia. Me encantaba dejarme dominar por ella. Y ella estaba encantada conmigo. Al menos, en ocasiones. Es lo que hay.

La obra no se va a representar, dice un amigo que ha invitado a Santiago a comer, acaso sólo para decirle aquello.

No te van a hacer la obra, dice un tipo del ministerio que siempre se las sabe todas.

Todo esto te pasa por no ser un dramaturgo comprometido y meterte en un teatro como ese, dice otro más.

Es el revés, el supremo revés, que coincide con el revés del amor entre Santiago y Marlene. Ésta parece dispuesta a marcharse con uno de los dos tipos de su turbio pasado, no recuerdo cuál. Se acumulan las angustias.

Las fechas que te ha dicho el concejal ya están comprometidas, dice el primero. El empresario Henri Charpentier ha pedido el teatro para hacerle un homenaje a Adolfo Torrado.

Me río de las cosas que saben y de las que inventan. No era al difunto Torrado, pero no importa. Pero el rumor del homenaje me llevó, es cierto, a preguntarle al director del teatro, que estaba bastante mosca con Charpentier y toda aquella peña de la derecha; y el director me dio a entender que le estaban puentando, pero que por sus cojones tal y cual: a ese le gustaría hacer homenajes en este teatro, que es el primero del país, y a mí me gustaría rodar en Hollywood, no te fastidia.

Muy graciosa la réplica, dice Carlota, pero no pega en el contexto que tenemos.

Esa misma tarde quedé con Melibea, a ver si se repetía lo de los besos. Que no subiera, que ya bajaría ella. Esperé y esperé. Al cabo de un rato, veo pasar a Carlota, que vive muy cerca, toda amarteladita con un fulano. Miro y miro, y el fulano resulta ser Claudio Ravel. Les veo desaparecer en el portal. Al cabo de un rato baja Melibea y nos vamos a ver una peli de Woody Allen.

No me convence cómo está quedando el segundo acto.

Nos acercamos a la catástrofe.

Para ello, los chicos consideran necesario resolver antes los dos reverses. Marlene convence a uno de los tipos de que no puede amarlo, y éste se mete una sobredosis y lo llevan al hospital en coma. Al otro lo vuelven a trincar y lo meten en el trullo. Están a solas. Su amor puede desarrollarse. Pero aquí interviene de nuevo el director del teatro. Éste tiene varios chivatos, aparcadores de coches y reidores de gracias, como

buen señor de horca y cuchillo; todos complementan en el guión las maldades acumuladas de este personaje. Uno de ellos le dice que Marlene se ha liado con el dramaturgo. Razón de más para hacer fracasar la obra, viene a decir en uno de sus gestos malvados tan suyos, con otro primerísimo plano.

Os tengo dicho, objeto, que un guión no puede poner nada de planos. Eso es cosa del director. Nada de planos, nada de movimientos de cámara, maldita sea.

El caso es que estamos de lleno en la catástrofe.

Previamente, el director del teatro ha contratado a un chavalote en pleno aprendizaje, que más tarde sería un buen director, pero que en ese momento era un Wunderkind consentido en su pueblo. No era exactamente así, vuelvo a oponerme.

Ya dijimos que Santiago no tendría que estar en las discusiones, observa Carlota.

Carlota no es tan mala. Nos invita a unas pastas en su casa. Llevamos vino, postres, esas cosas. Está Melibea. Al final, nos quedamos los cuatro solos. Es decir: Carlota y Ravel, que ya saben que yo lo sé todo y que así me explico sus complicidades; y también Melibea y yo, desde luego. Carlota y Ravel desaparecen en el único cuarto de la casa. Melibea y yo nos miramos, reímos, y nos besamos. Una y otra vez. Al cabo de un rato dice que está cansada y que se marcha. Me ofrezco a acompañarla. No hace falta, dice. Nos despedimos en el portal. Es una pena, con la luna casi llena que tenemos hoy...

No me gusta cómo han resuelto la catástrofe.

Sí, ponen la obra premiada con el Lope en Navidad. Un amigo de Alemania me dice: no sé ahí, pero aquí en Navidad sólo se pone Hänsel y Gretel. Mis alumnos no quieren quitar una escena en la que el director del teatro dice: una obra sobre la muerte y el retroceder de la vida, ¡en Navidad! Y le hacen reír de manera perversa. No me imagino a este hombre así, francamente. Lo recuerdo con un humor cáustico tremendo, pero no así. Cuando decía un secreto, pedía: esto, que no salga de España. Al referirse a algún colega decía: a ése, el fracaso se le ha subido a la cabeza. Cosas así.

Insisto: la obra empieza a ir bien en enero, y entonces se apresuran a quitarla, ahora ha surgido un compromiso con una amiga del alcalde y...

Eso no es cinematográfico, me dicen.

Tienen razón. Bueno, no sé, ya no tengo distancia suficiente para...

En el guión de mis chicos acabo pegándome con un crítico, le armo una bronca violentísima al director del teatro, convoco una rueda de prensa y digo las verdades del barquero. Robin Hood.

No fue así, les digo. Nadie se pega con los críticos, digan lo que digan, por lo menos desde lo de Sergio Nerva, y de eso hace muchos años. Y menos con el director del teatro. Y la rueda de prensa, por favor, no acudiría más que algún que otro becario despistado, si es que alguna redacción se deja engatusar. Sencillamente, dejaron morir aquello entre la dirección del teatro y la de escena, sin ponerse de acuerdo, incluso llevándose a matar entre ellos. Varios colegas y

algunos periodistas de lo alternativo se frotaron las manos. Los demás, ni se enteraron. Yo las pasé de a kilo y fui a todas las representaciones en solidaridad con las protagonistas, que eran dos mujeres maravillosas. Trastorno, angustia, pesadillas, de todo. Una maravilla, eso de ganar el Lope de Vega.

Pero eso no es creíble, dice Ravel. Con angustia o sin angustia, todo el mundo quiere el Lope de Vega. O no lo quiere porque no sabe lo que es. Pero el que lo sabe, lo quiere, aunque le putéen la prensa, los colegas y el Ayuntamiento. Pero lo tuyo no es dramático, no puede verse, palparse, sentirse. Lo que proponemos, sí. Nadie puede comprender que te lleves un disgusto de ese calibre porque te pongan una obra tuya en un teatro, y nada menos que en ese teatro. Aunque la hagan mal.

Además, está la historia con Marlene.

Claro. Por si fuera poco, Marlene está a punto de enloquecer, coge el volante y se lanza por la autopista a toda velocidad. Se pega una buena hostia, claro, de eso se trataba. Santiago acude al hospital, mientras ponen la obra, que casi se le olvida, a diferencia del Santiago verdadero de hace diez años. Marlene conoce a un médico madurito en el hospital, y ambos se enamoran. Santiago se queda sin Marlene al mismo tiempo que retiran la obra de cartel.

Damos el guión por terminado.

Melibea no viene desde hace varios días.

Está de viaje, me dice Carlota.

Me muero por preguntar con quién.

Pero nadie me lo dice.

He tenido un sueño. Coincido con Melibea en una habitación con demasiadas puertas. Nos abrazamos. Nos besamos. Muchos besos encima de una cama. De repente, pasa por allí mi mujer, sin reparar en nosotros. Busca a alguien. Tal vez a mí. Mi santa esposa se vuelve desde una de las puertas y nos ve, y nos mira, y se escandaliza, pero parece seguir buscando a alguien, tal vez a mí. Tomados en falta, Melibea y yo preparamos disculpas y algo así como lo que dicen en algunas películas gringas: puedo explicarte esto, no es lo que parece.

Despierto desasosegado. No consigo mover la cabeza ni los brazos. Permanezco paralizado en la oscuridad. Yo diría que transpiro demasiado.

Recuerdo el guión. El McGuffin se lo ha comido todo.

Recuerdo a Melibea. Me dicen que regresa mañana.

Pienso: estoy envejeciendo.

Tengo que tratar de envejecer con dignidad. Acaso lo consiga. ■

## *No faltéis esta noche*

[fragmento]

Escenas íntimas en seis cuadros, de Santiago Martín Bermúdez. Premio Lope de Vega 1995. Estrenada en el Teatro Español de Madrid el 19 de diciembre de 1996.

Tres generaciones: el padre, su hija Virginia y la joven Rosa, hija de Virginia. La vida que se ha ido, la vida que empieza a retirarse, la vida que avanza a costa de las otras. Virginia habla con sus muertos, habla con su padre. Rosa la ve hablar sola, no sabe que es un diálogo con aquella otra vida. Los siguientes fragmentos pertenecen al segundo de los seis cuadros de *No faltéis esta noche*. En ellos puede rastrearse la primera fase de conflicto.

**ROSA:** Si hay cena de conspiradores y temas que vuelva a espiaros, esa noche me iré.

**VIRGINIA:** Tú no tienes por qué irte. Esta es tu casa.

**ROSA:** Sobre todo, es tuya. Y soy una carga para ti. (Antes de que su madre tenga tiempo de protestar). Lo soy, aunque intentes convencerme de lo contrario. No es justo que tengas que marcharte por mi causa.

**VIRGINIA:** Soy yo quien no quiere molestarte a ti con la presencia de mis amigos. Nunca se sabe qué compañía vas a tener esa noche.

**ROSA:** ¿Te molesta que tus amigos sepan que me acuesto con chicos de mi edad?

**VIRGINIA:** No me molesta. Pero puede resultar chocante ver que cada vez se trata de un chico distinto. [...]

**ROSA:** Ya ni siquiera te interesa tu tesis doctoral. Y yo, que te traía este libro que andabas buscando...

**VIRGINIA:** A ver... Caramba. Todo un hallazgo. ¿Dónde lo has conseguido?

**ROSA:** Estaba en la biblioteca del abuelo de Víctor. Era un facha, de esos que, según dicen, fusilaron a gente en cementerios y luego compusieron versos y llenaron la casa de libros.

**VIRGINIA:** Esto es un tesoro.

**ROSA:** No lo dices con mucho entusiasmo.

**VIRGINIA:** ¿Qué pretendes? ¿Que me ponga a dar saltos por un libro?

**ROSA:** Hace unas semanas, lo hubieras hecho. Ahora parece que has encontrado un horizonte mejor que esa tesis doctoral.

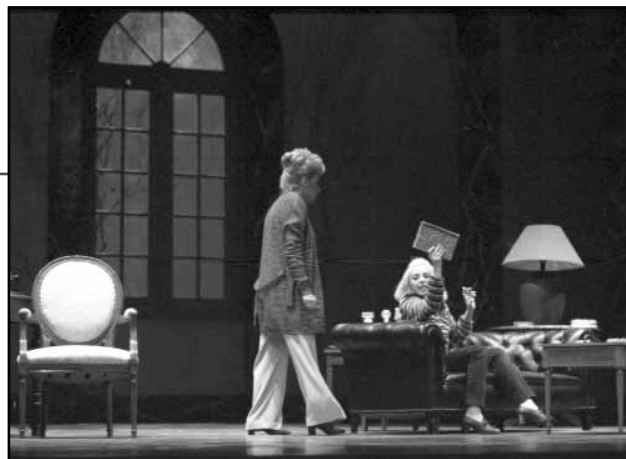
**VIRGINIA:** (Con reproche). Si, como tú misma me dijiste la otra noche. Un puesto a dedo en la administración.

**ROSA:** Preferiría no habértelo dicho.

**VIRGINIA:** Pero lo dijiste. Se te ha olvidado que de esos puestos a dedo has vivido tú durante unos cuantos años de manera bastante holgada. Olvidas también que me he trabajado cada uno de mis nombramientos, quedándome hasta las diez de la noche, día tras día, en el maldito ministerio. La política no es fácil de vivir. Es ella la que te chupa, la que te vive a ti...

[...]

**ROSA:** (Se hace con el coraje necesario. Enfrenta a su madre). Me preocupa una cosa... Te he oído hablar sola. Más de una vez. Hablas sola, como si estuvieses manteniendo una conversación con alguien. Le contestas. Parece que el otro te habla. Pero no hay nadie. Nadie.



Escena de la obra *No faltéis esta noche* de Santiago Martín Bermúdez. Dirección de Carlos Martín, con Ana María Vidal y Nuria Gallardo.

**VIRGINIA:** ¡Qué estás diciendo! (Parece que fuera a abalanzarse sobre su hija). ¿Y con quién hablaba? Dime, ¿con quién?

**ROSA:** No te pongas así. ¿Cómo quieres que sepa con quién hablabas? Hablabas sola y a quien fuera le dabas las réplicas muy bien.

**VIRGINIA:** (Con ansiedad). ¿Cuántas veces me has visto así?

**ROSA:** Dos veces.

**VIRGINIA:** ¿Nada más?

**ROSA:** Nada más.

[...]

**ROSA:** (Grita, sumida en llanto). ¡Mamá! ¡Mamá!

**VIRGINIA:** (Fuera de escena, alarmada). ¡Hija...!

**ROSA:** (Igual). ¡Mamá, ven...! Por favor, ven...

**VIRGINIA:** (Entra en escena). Rosa, hija mía, qué te pasa. ¿Quién era? ¿Qué te ha dicho? (Abraza a su hija).

**ROSA:** Mamá... he roto con Chema.

**VIRGINIA:** ¿Con Chema? ¿No se llamaba Claudio?

**ROSA:** Con Claudio rompí el sábado pasado. Por eso estaba yo aquí cuando cenaste con tus amigos.

**VIRGINIA:** Empieza a ser difícil ponerse al día contigo.

[...]

**ROSA:** Lo que no entiendo es por qué no sales ya con nadie. Antes te acostabas con todos.

**VIRGINIA:** Mujer, tanto como con todos... A ver si me has tomado como modelo sólo por lo que te has figurado.

**ROSA:** Conmigo no tienes que disimular, mamá. Te has divertido. Como me estoy divirtiendo yo. Recupero el tiempo perdido.

**VIRGINIA:** ¿Estás segura de estarlo recuperando?

(Un breve silencio. Se miran).

**ROSA:** Claro que no. Lo estoy perdiendo, como... (Se detiene).

**VIRGINIA:** Dilo, Dilo. Es la verdad. Lo estás perdiendo, como yo lo perdí cuando... cuando me acostaba con todos. Y, fíjate, de eso no hace tanto. Tenía tiempo de dejarme el pellejo en un despacho, de leer algo, de ir al cine y de acostarme con todos.

**ROSA:** Y de cuidar a una hija.

**VIRGINIA:** Creo que no la cuidé tanto. Se casó y se fue.

**ROSA:** Se casó con quien no debía y se fue de casa, al revés de lo que hacen los chicos de ahora, que se quedan a chupar del bote.

**VIRGINIA:** Eso me lo has copiado a mí.

**ROSA:** ¿Por qué querías que me quedara?

**VIRGINIA:** Me hubiera gustado que te fueras, pero con un hombre de verdad, no con un muñeco como ese...

**ROSA:** Carlos es un muñeco muy guapo.

**VIRGINIA:** ¿Qué lástima que te casaras con él! Podríais haber convivido algún tiempo, y luego, ¡adiós, muñeco guapo!

[...]

**ROSA:** Ya está bien. ¿No te parece que nos hemos reído bastante? ¿Cómo nos podemos reír tanto sabiendo que el abuelo...?

**VIRGINIA:** Deja en paz al abuelo. Eligió su destino. Lo que él quería.

**ROSA:** Lástima que no nos consultara.

**VIRGINIA:** No nos consultó porque le hubiésemos dado un informe negativo.

**ROSA:** ¿Vinculante?

**VIRGINIA:** Desde luego. Era muy suyo, pero si pedía consejo, se sentía obligado a seguirlo.

**ROSA:** Qué lástima. Me gustaría tenerlo aquí, ahora. Le haría preguntas.

[...]

**VIRGINIA:** ¿Cómo les gusta parecer duras! Debe de ser la herencia de las películas, desde Escarlata O'Hara hasta Sharon Stone.

*(Repentinamente, al fondo, aparece el padre de Virginia. Ella está fija en la puerta por donde ha salido Rosa y no le ve. Es él quien se hace notar al seguir el comentario de Virginia).*

**EL PADRE:** Tú eras así a su edad.

**VIRGINIA:** *(Se vuelve. Emocionada).* ¡Papá...! *(Se miran unos instantes, en silencio, sin moverse cada uno de su sitio). Iba a llamarte.*

**EL PADRE:** Esa moda la empezasteis vosotros. Queríais ser duros. Y, a cambio, también queríais ser generosos.

**VIRGINIA:** Y quién sabe si ahora no hemos descubierto que somos precisamente lo contrario. [...] Cada época tiene sus propios espejos favoritos, ¿no crees?

**EL PADRE:** Tal vez. Cada época... Y es la edad la que los rompe.

**VIRGINIA:** ¿Cuándo rompiste tú tus espejos?

**EL PADRE:** Se rompieron solos. O los rompieron los demás. Lo vuestro es distinto. Debe de ser producto de eso que tú llamabas el tiempo histórico acelerado. Una misma generación adopta unos ídolos y luego los destruye. Quién sabe si no tendréis tiempo hasta de añorarlos.

*(Virginia mira de repente, preocupada, hacia la puerta por la que se marchó Rosa. Va hasta ella y observa en aquella dirección).*

**VIRGINIA:** No quiero que vuelva a sorprenderme hablando sola.

**EL PADRE:** ¿Hablando sola?

**VIRGINIA:** Sé lo que me digo... *(Sin moverse del sitio, mirando a su padre).* Quisiera abrazarte, papá...

**EL PADRE:** *(Como ante un capricho infantil de imposible cumplimiento).* No puede ser... Ya es demasiado que hasta ahora haya podido venir a verte.

**VIRGINIA:** Es tu quinta visita...

**EL PADRE:** No quisiera decirlo, pero ahí va: esta visita es la última. A partir de ahora ya no puedo ser tu invitado.

**VIRGINIA:** *(Horrorizada).* ¡Cómo!

**EL PADRE:** *(Intenta tranquilizarla).* Podremos seguir comunicándonos, al menos durante cierto tiempo. Pero esto se acabó... *(Ante la desolación de su hija).* Si no, eso de morir se sería un cachondeo. Hala, yo me muero, pero seguimos viéndonos de visita. Morirse es algo mucho más serio.

**VIRGINIA:** Entonces tendremos que decírnoslo todo ahora.

**EL PADRE:** Te insisto en que si nos podremos comunicar.

**VIRGINIA:** ¿Cómo?

**EL PADRE:** Con golpecitos, como cuando me llamas.

## Hazte socio de la AAT

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



Sección autónoma  
de la Asociación  
Colegial de Escritores

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

# Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII

## de René Andioc

En su *Historia de España* publicada en *Que sais-je?* decía Pierre Vilar bajo el epígrafe «El siglo XVIII y el despotismo ilustrado», que la historia contemporánea del pueblo español comienza para él, en realidad, con sus primeros esfuerzos por readaptarse al mundo moderno. Esos esfuerzos se enfrentan a las fórmulas sociales, a los hábitos espirituales que hemos visto nacer con la Reconquista, fijarse con la Contra-Reforma, fosilizarse con la «decadencia»... Esta misma visión general podría aplicarse, con igual exactitud como es por otro lado lógico, al teatro español del setecientos, que se ha visto tradicionalmente como un «estéril paréntesis entre el teatro del Barroco y el teatro del Romanticismo».

Posiblemente, si a muchos de nosotros se nos preguntara por las obras de los autores teatrales españoles de esa centuria, citaríamos por descontado las de los Moratines y quizá las obras de dos o tres autores más junto a las de Ramón de la Cruz y García de la Huerta, para terminar diciendo que la creación literaria teatral de esos años no fue quizá lo brillante e interesante —por no decir decepcionante— que cabía esperar de una época rica en acontecimientos. A lo largo de esos cien años España pasó de tener una población de seis millones de habitantes a tener once millones, con todos los cambios que eso supone. Sin embargo el XVIII español, como el dieciocho francés que tanto le influyó, fue un siglo como ha habido pocos tan interesados por la vida teatral, por el espectáculo teatral. Juan Luis Alborg, dice sobre esta época que «la decadencia literaria no supone la debilitación de la vida teatral y quizá

ningún otro periodo de nuestra historia gozó tan apasionada y largamente de este espectáculo, ni fueron tan abundantes las representaciones, ni conquistaron los actores tan ruidosa popularidad y ascendiente como en este siglo... jamás se escribió, teorizó ni polemizó tanto sobre el teatro...»

La lectura del libro de René Andioc *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* nos va a proporcionar una nueva perspectiva bajo la cual la larga lista de autores teatrales del siglo de la Ilustración y su prolífica creación literaria adquirirá unas dimensiones hasta ese momento ignoradas o, mejor dicho, pasadas por alto simplemente al ser despreciadas en demasiadas ocasiones en nombre de esos hábitos espirituales a los que se refería Vilar. La forma de conectar el autor teatral con las preferencias y actitudes mentales del público de los corrales, que a través de las páginas del libro se vislumbra, merecería sólo por ello toda nuestra atención.

El que sea traído a esta sección de «Libro recomendado» se justifica, dejando aparte su importancia, por el hecho de que este número de **Las Puertas del drama** esté dedicado a los teatros municipales de Madrid. El estudio de Andioc se centra «en la actividad de los dramaturgos y cómicos de la Villa de Madrid en relación con su entorno político-social a partir del año 1708 en que comienzan a aparecer datos suficientes acerca de las entradas diarias en los corrales» de La Cruz, el Príncipe y Los Caños del Peral. El Español como se sabe ocupa hoy el espacio que tuvo el del Príncipe.

El libro que se publicó en 1976 por la Fundación Juan March y la editorial Castalia

Por Miguel Signes

*Teatro y sociedad en el  
Madrid del siglo XVIII*

de  
René Andioc

Edición  
Fundación Juan March  
Editorial Castalia





es una traducción del que Andioc había editado en 1970 en Francia con el título (que es el que se cita en todos los trabajos que se hacen sobre esta época) *Sur la querrelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* y fue la tesis doctoral del profesor de la Universidad de Pau, hecha en los años sesenta del siglo pasado bajo el patrocinio de la Casa de Velázquez de Madrid. Se trata pues del mismo libro, si bien revisado en algunos puntos y aligerado en otros. A lo largo de sus casi 600 páginas, agrupadas en nueve capítulos encontraremos información suficiente sobre las características de los edificios en los que se ubicaban los corrales y datos sobre el espacio escénico y el destinado al público, así como las reedificaciones y cambios en su estructura que a mediados de siglo sufrieron para dotarles de más cabida y mayor comodidad. Sabremos cuándo comienzan a darse las representaciones por la noche, impulsadas por el gobierno del conde de Aranda, aquél a quien Voltaire le regalaría la pluma con la que había escrito sus tragedias por apoyar la expulsión de los jesuitas de España y quien mandaría traducir profusamente obras francesas para los tres teatros de corte que construyó para imponer las ideas neoclásicas.

También encontraremos datos sobre los autores de comedias de uno u otro bando, su brega por estrenar y la venta de sus obras, los conflictos con actores, fiscales censores y autoridades municipales y eclesiásticas, su modo de refundir y de traducir... que no dejarán de sorprendernos a pesar de lo que nos ha caído encima a los autores; también hay referencias debidas a personalidades de la época sobre el modo de representar de los actores y su comparación con el de otros países; referencias a las críticas ejercidas sobre las representaciones y a las polémicas que surgen en torno a ellas aparecidas en periódicos (*El Memorial Literario*, el *Diario de Madrid*, el *Censor*); las luchas del Ayuntamiento por controlar los teatros con independencia del destino «benéfico» de sus recaudaciones. Datos e informaciones entre otras muchas noticias y opiniones procedentes de escritos de Jovellanos, Moratín, Tomás de Iriarte, Clavijo, que el lector irá encontrando —a veces de manera repetida— en el momento en que René Andioc los cree necesarios para apoyar la investigación

que llevó a cabo en la Biblioteca Nacional y en los archivos del Ayuntamiento de Madrid. Por cierto, algunos de esos textos convendría reeditarlos ahora para ponerlos al alcance fácil de los lectores actuales.

Los tres primeros capítulos del libro: (I) «El teatro del siglo de Oro, leyenda y realidad», (II) «Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el XVIII». (III) «El teatro del siglo de Oro en su nuevo contexto», nos ofrecen, en su conjunto, una visión diferente de la que tradicionalmente se venía manteniendo sobre la influencia ejercida por el teatro áureo, especialmente el de Calderón, sobre el siglo XVIII. Y ello a partir de datos fiables sobre la afluencia de público a los corrales, distinguiendo entre días normales y festivos, y su distribución por clases sociales atendiendo al coste de las entradas; pero también analizando la frecuencia de las reposiciones de textos del Siglo de Oro y de qué modo influyen éstos —que es lo que importa— en la gran cantidad de estrenos de autores vivos del momento. Autores que a veces traduciendo a su manera textos franceses e italianos logran grandes éxitos. También es cierto que con una traducción de una obra de Schiller —*El amor y la intriga*— emprende su carrera el drama nuevo.

Las polémicas que desde la aparición en el primer tercio del siglo de *La Poética de Luzan* (injustamente tratada) mantienen los neoclásicos, partidarios de las tres unidades, con los llamados «antiguos» adquiere matices interesante a la luz de lo que aquí se dice. Habría que recordar que lo que se combate bajo el adjetivo de antiguo no es exactamente el teatro de Calderón, sino el teatro barroco corrompido por refundiciones, adaptaciones y exageraciones facilonas de autores-copistas, porque si hemos de creer a Moratín lo que la gente iba a ver a los corrales era: «el espectáculo, o dicho de otro modo, un conjunto de elementos que no tienen ninguna relación directa con la poesía dramática propiamente dicha». Para atraerse el favor del público «se valen de mil invenciones unas veces con iluminaciones inverosímiles y decoraciones de teatro y lo que llaman tramoyas, otras dividen la comedia para que haya más entremeses otras apelan a diferencias de tonadillas y recitados y otras tienen que andar suplicando a los bailarines». «A lo largo del siglo se va perfilando el

espectáculo completo no sólo susceptible de embelesar la vista y el oído, sino también de divertir por su polivalencia. Lenta mutación que se refleja en el lenguaje por la intrusión de la voz espectador frente a oyente o auditorio». Lo que los reformadores neoclásicos pretenden, al movilizar a los estamentos del poder en su favor, es conseguir con su teatro un público con sensibilidad, y a la vez discreto, que supiera juzgar con criterio moral sobre lo que se le ofrecía en escena. En «la medida en que las reglas determinan la supresión de la parte propiamente popular de la comedia, preparan por lo mismo el terreno para la enseñanza de una nueva moral social, de una mentalidad nueva, pues un neoclásico no concibe una obra teatral que no sea vehículo de una enseñanza». Hay que reconocer que la defensa de las tres unidades (en realidad solo hablaban de dos) dificultaba el empeño por lo demás nada raro. Hasta muy finales de siglo los reformadores no obtendrán verdadero éxito de público gracias a *El sí de las niñas* de Moratín. Por otro lado, no olvidemos que, cuando los poderes públicos se alinean en empresas de este calibre siempre se guardan un as en la manga para llevar el agua a su molino. La victoria de los neoclásicos fue una victoria pírrica, pues esa polémica está condenada a repetirse.

En el libro que recomendamos hay dos capítulos especialmente interesantes, el que dedica al estudio de «La Raquel de Huerta» y el de «La polémica de los autos sacramentales». El primero de ellos es un estudio excelente sobre el teatro de García de la Huerta del que Andioc afirma fue un neoclásico a su pesar, pues era enemigo en el fondo del dogma de las reglas. García de la Huerta negaba genio dramático a los dramaturgos franceses: «el genio dramático es producto del temperamento y éste a su vez lo es del clima», y así de Racine sólo destacaba su fidelidad a las reglas, en modo alguno su imaginación. *La Raquel* fue «una de las obras comprometidas más interesantes de la época».

Desde la publicación del libro en Francia en 1970, las páginas sobre los autos sacramentales son también definitivas para entender las razones de su prohibición en 1765 y hallaremos en ellas cumplida información de lo que opinaban sus apologistas en el XVIII y lo que realmente pasó. Ni tuvieron tanto éxito de público como pretenden sus partidarios, ni eran espectáculos tan devotos como decían sus defensores. Hasta alguna jerarquía eclesiástica apoyó su prohibición.

Finalmente, en los tres capítulos del libro dedicados a «La tragedia neoclásica», «La comedia neoclásica» y «El sentido de las reglas neoclásicas», encontraremos en el primero de ellos reflexiones sobre García de la Huerta, la *Numancia* de López de Ayala, el teatro de Nicolás Moratín y de José de Cadalso entre otros. En el de la comedia sus casi cien páginas giran en torno a los escritos de Leandro Fernández de Moratín, y de modo especial en torno a *El sí de las niñas* y la *Comedia Nueva*. En el capítulo sobre «El sentido de las reglas neoclásicas» se condensa todo lo que anteriormente ha venido aportando en su investigación, y habla una vez más de la curiosa *Memoria* (1792) que a Godoy dirigió Leandro Moratín y del breve paso de éste por la Francia revolucionaria.

Aunque no faltan en el libro referencias al teatro de Ramón de la Cruz, Andioc no resalta la importancia que al parecer tuvo en la práctica diaria durante casi toda la mitad del siglo por estar alineado contra los reformadores. Es sabido que los entremeses que se intercalaban entre la primera y la segunda jornada de las comedias, y el sainete que se representaba entre la segunda y la tercera determinaban a veces la asistencia de público a los corrales más que la propia comedia. La autoridad de Don Ramón fue en ese sentido indiscutible, y desde ella ejerció en ocasiones un poder casi dictatorial. Moratín sufrió su despotismo. Pero seguramente es un detalle sin importancia que seguramente se ha repetido y se repite desgraciadamente con mucha frecuencia entre colegas. ■



**Fragmento de Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII de René Andioc**

«En primer lugar, la admisión de una obra dependía del parecer de la compañía, y más generalmente del voto de los actores principales a quienes se la leía el comediógrafo, de manera que éste solía estar sometido a las exigencias de los representantes, y a través de ellos, a las de la mayoría del público. De ahí las relaciones de dependencia, y en los casos más favorables de connivencia, que se establecían entre el creador y sus posibles intérpretes, y por lo mismo, las dificultades que encontraron un Moratín o un Iriarte para conseguir que se representaran sus primeras comedias. El modo de remuneración de los cómicos madrileños, al menos en la segunda mitad del siglo, era relativamente complejo e irregular —a diferencia de lo que ocurría en Barcelona o Cádiz donde se cobraban salarios fijos—, y lo que importa para nuestro propósito es que parte de dicha remuneración era proporcional al importe de las entradas diarias, descontados los gastos de las compañías y las cantidades reservadas para las obras pías...».

«el censor de comedias y catedrático de poética en los Reales Estudios Diez González, cuya larga colaboración con los corregidores Armona y Morales le llevaría a elaborar en varias etapas, de 1787 a 1797, la idea de una reforma de los teatros de Madrid que se aprobó por real orden de 21 noviembre de 1799... Según este plan quedaban eximidos los cómicos de la admisión de las obras, sustituyéndoles el «juez protector», es decir, el corregidor, con la ayuda de un censor; además se les abonaba en adelante un sueldo fijo, rompiéndose por lo mismo, al menos teóricamente, el lazo de

complicidad que los unía al «vulgo» de los teatros: a la «tiranía» de éste sucedía la de los aficionados al «buen gusto». Después del consumidor y del intermediario, le llegaba el turno al último miembro de la triple alianza, esto es, al abastecedor: ya no se le daba la acostumbrada gratificación, sino un tanto por ciento (concretamente el 3%) de las entradas diarias producidas por su comedia en toda España durante un decenio; además, se habían de publicar las obras buenas en una colección oficial. La formación de las compañías, que antes estaba a cargo de los regidores del Ayuntamiento «comisarios de comedias», se encomendaba a una junta (director, censor, maestro de declamación y secretario) bajo la responsabilidad del juez protector, repartiéndose los papeles según las aptitudes de los actores y no en función del puesto que ocupaban en las compañías...».

«el Ayuntamiento tuvo que esperar tres años, es decir, hasta la reedificación del Teatro del Príncipe que él mismo costeó, para poder solicitar eficazmente el recobro de sus anteriores atribuciones, una real orden de 17 de diciembre de 1806 le devolvió entonces la dirección de los coliseos; a finales de enero publicó un Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros, obra de varios regidores..., y en el que, si bien se conservaban varias disposiciones importantes y útiles del plan de Diez González, dicho Ayuntamiento, como era de suponer, se llevaba la parte del león... la «dirección, gobierno y manejo total» de los teatros de Madrid, que antes de la reforma eran de la exclusiva competencia del corregidor, pasaban ya al Ayuntamiento...».

Visita nuestra web

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



# Cuando regreses a Nueva York

de Carmen Pombero

Mar Rebollo

*Cuando regreses a Nueva York*

de  
Carmen Pombero

Edición  
Diputación de Granada, 2004

El *Premio Martín Recuerda* para obras teatrales de autores andaluces o residentes en Andalucía, convocado por la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía en Granada, fue entregado en 2003 a la escritora sevillana Carmen Pombero por su obra *Cuando regreses a Nueva York*. El texto hace honor al teatro de Martín Recuerda sobre todo en la actitud de compromiso y denuncia social a la hora de abordar el universo ideológico y conceptual. El tema del rechazo a los enfermos de Alzheimer, junto a la desintegración progresiva de las relaciones familiares ponen en tela de juicio los valores de la sociedad occidental contemporánea. La dramaturgia cargada de esperanza en el entendimiento de los seres humanos, tiende sin embargo una puerta al optimismo y otorga a sus personajes una segunda oportunidad. Así lo reflexiona uno de ellos: «Quizás siempre hay una segunda oportunidad para hacer y disfrutar de aquello que deseamos, Isabel, y no sabemos apreciarla o, simplemente, la dejamos escapar (p. 37)».

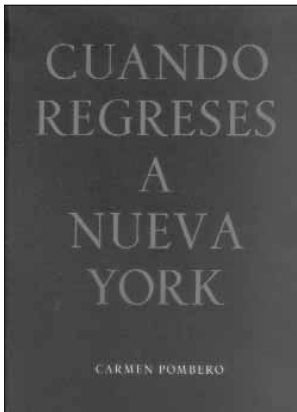
Y es que viene siendo característico de Carmen Pombero afrontar en sus dramas los temas candentes de la actualidad desde una visión dialogante y resolutive. Ya lo hiciera en textos como *Pater, Matris*, con el tema de adopción de las parejas homosexuales ó en *Socorro por compasión*, al reflejar el abandono de los ancianos y los asilos clandestinos. Otro ejemplo ilustrativo ha sido el de *Elfakan* sobre el terrorismo islámico por el que recibiera el *Premio María Teresa León* como mejor autora en habla hispana.

*Cuando regreses a Nueva York* está estructurada a través de un prólogo y tres actos, cada uno formado por cuatro escenas y separados entre sí por dos interludios de carácter onírico. En el prólogo se presenta a la pareja de ancianos que desencadena el conflicto dramático; esto sucede cuando José manifiesta ante una perpleja María, los síntomas inquietantes de la enfermedad de Alzheimer. En las siguientes cuatro escenas que incluye el primer acto

aparecen el resto de personajes que conforman el melodrama familiar: son los hijos de la pareja, Paco e Isabel y el marido de ésta, Jaime. Al enfrentarse todos ellos con la nueva situación que supone en sus vidas la enfermedad de José, irán apareciendo los conflictos individuales e interpersonales de todos ellos. De esta manera se descubre el grado de mediocridad, frustración y desamor que preside sus vidas.

En el primer acto la escritora ha situado a dos personajes en varias escenas para conseguir unos diálogos cargados de tensión en la medida que ponen de manifiesto aquellos aspectos que más los enfrentan. Así entre los cuñados Paco y Jaime se evidencia el desprecio que siente éste por el hermano de su mujer, Paco, un homosexual que partió en los años 70 a Nueva York para enfrentarse a su condición, lejos del ambiente familiar y social de la época pero al que años más tarde la familia tuvo que traer tras haber fracasado en los intentos de buscar un hueco en el mundo del espectáculo neoyorkino. Ahora trabaja en el pequeño negocio familiar que dirige Jaime y añora minuto a minuto la ciudad de los rascacielos a la que se evade constantemente para no sucumbir al tedio cotidiano. Por otro lado María e Isabel, madre e hija, ponen de manifiesto bajo un aparente cariño, la distancia abismal que ha marcado sus relaciones desde siempre. En los actos sucesivos conoceremos a través de la confesión de María la causa del rechazo que siente por su hija Isabel desde que naciera. Su alumbramiento se produjo después de que muriera otra hija, Luisa, en condiciones que la hicieron sentirse culpable.

Por otro lado, el primer diálogo entre el matrimonio de Isabel y Jaime refleja como tantos, la incomunicación, la incompreensión y el desamor que se han ido acumulando con los años. El primer acto concluye con un dramático diálogo entre todos los miembros de la familia donde se



plantea el problema de la enfermedad de José, de forma que éste servirá para replantear la situación de todos en la familia y en la vida. En los actos siguientes llegarán momentos de anagnórisis, de resolución de conflictos y de esperanza. Ya nada volverá a ser lo mismo afortunadamente para todos, la hipocresía, los miedos, la mentira y el rencor que se han vivido y sentido hasta ese momento darán paso a nuevos planteamientos de vida. Por eso Paco sabe «pasar página» y decide regresar a Nueva York, Isabel se marcha de casa, María se enfrenta con los fantasmas del pasado tras la muerte final de José, del que previamente había terminado divorciándose. Sólo Jaime, el foráneo de la familia, se queda descolgado del futuro al no resolver su crisis.

El desarrollo dramático de la acción se realiza de forma lineal aunque no está exenta de elipsis temporales donde pasado y presente se entremezclan. Esta forma de tratar la temporalidad se complementa con el uso de escenas oníricas para marcar las transiciones que contrastan con el marcado realismo de los contenidos. Así en el primer interludio María retrocede al pasado y descubre por vez primera las inquietudes de sus hijos; en el segundo interludio que precede al tercer acto, sobre un escenario vacío, los hermanos Isabel y Paco, retroceden en el recuerdo a la época de su juventud. Sólo volviendo al pasado y enfrentándose con él se puede recuperar la ilusión para iniciar una nueva vida.

Unos diálogos ágiles y fluidos hacen progresar la acción dramática con un ritmo medido y equilibrado que constata la docencia de su autora en abundantes talleres de dramaturgia. Seguramente por esta misma razón Carmen Pombero cuida con mimo las didascalias, no sólo en lo referente a los aspectos escenográficos sino que trasciende las indicaciones de movimiento o situación para expresar pensamientos, reflexiones y estados de ánimo con un sutil lenguaje poético. La música recorre como un continuo todo el drama, del bolero de Machín a melodías emblemáticas de los tiempos dorados de Nueva York. Todas las canciones, evocadoras de tiempos pasados llenos de expectativas, contrastan con la evidencia de un presente fracasado. Sin embargo, la fuerza del recuerdo que sin duda aportan las melodías junto a la irrupción de los conflictos no resueltos con el paso del tiempo, hacen re-

nacer en los personajes que no han perdido la melodía interior, la fuerza para dar un giro a sus vidas. Escenas que se ponen en pie a partir de elementos cotidianos con importante carga simbólica.

*Cuando regreses a Nueva York* es en definitiva una digna merecedora del *Premio Martín Recuerda*; sin embargo los tiempos que vivimos transcurren con tal aceleración de acontecimientos y cambios sociales que temáticas y planteamientos como los propuestos aquí corren el riesgo de perder frescura y actualidad cuando se piensa en su puesta en escena.

Un año anterior a la obra de Carmen Pombero, el *Premio Martín Recuerda* fue concedido a Tomás Afán Muñoz. Su actividad en el ámbito teatral se viene encauzando a través de la Compañía La Paca que comparte con Mari Carmen Gámez, el equipo tiene como objetivo la creación de nuevos públicos. Para ello Tomás Afán ha participado en la gestión de programas para la difusión del teatro, como son las campañas escolares y los talleres.

De comedia retrofuturista ha sido calificada *Esencia patria (Un relato español)*, pesadilla delirante de confusión de tiempos, espacios, símbolos patrios y personajes perpénticos. La sinrazón de esta comedia podría encontrarse paradójicamente en el pesimismo de su autor respecto a la superación del trauma de las dos Españas que viene produciéndose desde el desastre del 98 (de ahí el personaje de El último de Filipinas), se agudiza en los años de la Segunda República (personaje del Dr. Negrín), estalla con la Guerra Civil, se prolonga durante el franquismo y no se termina de superar durante el periodo democrático. Más bien parece que los fantasmas nacionales vuelven con renovados aires amenazadores. De ahí que el desenlace de la obra resulte tan desalentador:

DR. NEGRÍN: Sí, que parece que soplan vientos de matanzas.

SUBSECRETARIO: Tiempos de masacre nos anunció la Parca.

DR. NEGRÍN: Buenos tiempos serán, pues para nosotros.

SUBSECRETARIO: Para el odio.

DR. NEGRÍN: Las banderas.

SUBSECRETARIO: Y las patrias.

EX VIRIATO: Sea.

(Telón).



A lo largo de la pieza desfilan personajes, muchos de ellos presentados en forma dual o transformista, cargados de los tópicos de la esencia patria con el fin de representar los diversos estamentos sociales. Así por ejemplo, el formulismo administrativo de carácter inoperante se refleja en el Ujier; la España folklórica aparece personificada por Perlita la Mataora aspirante a tonadillera y torera circunstancial; Alfonso Mayo, torero primero y luego futbolista, es pintoresco personaje adscrito a una logia judeomasónica, que mantiene su centro de reuniones en el mismísimo Palacio de El Pardo. La institución eclesiástica está presente a través del Cartujo, fraile que custodia el Valle de los Caídos y que posteriormente se transformará al quitarse el hábito en el Subsecretario del Movimiento. El personaje de Virgen realiza una asombrosa aparición, se trata de una virgen castiza y llana que apela a la honra y al buen camino en un tono de coña marinera. El ejército hace presencia a través del Legionario. Personaje central en la pieza, siempre como figura aludida, es buscado desde el principio afanosamente por el detective Viriato, pero no llega a aparecer hasta el final, cuando se descubre que el propio Viriato es el legionario novio de otro personaje: La Muerte (Ella). Esquizoide situación como tantas otras de la comedia donde se apela a la esencia española en busca de sí misma, tratando de comprender sus señas de identidad. Cuando ya por fin parece que se enfrenta a sí misma y a los fantasmas del pasado es incapaz de destruirlos de una vez por todas y continúa atrapada en ellos.

Un aspecto interesante de la escritura de Tomás Afán es el juego gráfico-conceptual con que construye el drama. Por un lado introduce las grafías del andaluz oral,

lo que confiere al texto una fuerte dosis colorista y populista. También son abundantes los juegos en las grafías de la —s— por —x— y viceversa en diversas palabras. El caso más evidente es el utilizado en el subtítulo *Un relato expañol*, el mismo caso se encuentra a lo largo de pieza y se extiende al mismo nombre de la nación; así se escribe Expañia e incluso Expania. Este recurso provoca un efecto de desintegración; algo similar ocurre con la —ñ—, emblema idiomático que en el texto desaparece con frecuencia y encontramos conio por coño, ninia por niña, expaniola por española. En otras ocasiones es la —x— la que sustituye a la —s—: libertad de espresión por expresión o esactamente por exactamente. Al efecto desintegrador aludido se añade otro de carácter irónico humorístico.

Por otro lado, el uso de expresiones propias de un Estado censor se manifiesta en el uso de expresiones como repámpanos o cáspita, lo que proporciona un tono cursi y casposo que esperpentiza aún más a los personajes. Lo mismo ocurre cuando evita utilizar palabras foráneas, así encontramos por ejemplo balompié y no fútbol.

*Esencia Patria*, conserva a pesar de ese carácter retrofuturista una estructura clásica con un prólogo y cuatro actos, con escenarios simbólicos ordenados históricamente, de forma que el prólogo se desarrolla en Manila, los dos primeros alrededor de un lupanar, para representar tal vez la España que desembocó en la Guerra Civil; el tercero, en el Palacio de El Pardo y el último en El Valle de los Caídos. Este recorrido lo cierra Ex-Viriato, ya saben, el que fuera Viriato, aquel jefe rebelde que luchó contra los romanos y que fue asesinado mientras dormía... ■

COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA  
Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega

# Sangre lunar

## de Sanchis Sinisterra

María Jesús  
López Navarro

*Sangre lunar*

de  
Sanchis Sinisterra

Edición  
Acotaciones

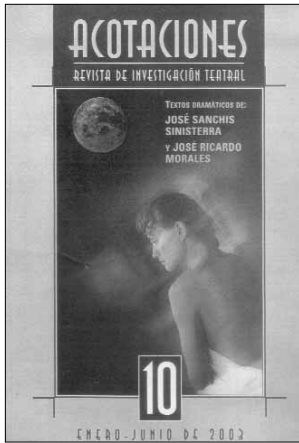
La obra de Sanchis Sinisterra muestra una permanente voluntad de investigación, realizada con un rigor teórico difícil de encontrar en el panorama teatral español. *Sangre lunar*, escrita en 2001 y sin representar aún, se mueve en estos parámetros. El motivo, sugerido tal vez por una noticia de prensa como bien señala Eduardo Pérez-Rasilla, coincide con el de la película de Almodóvar: *Hable con ella*; pero el trabajo que opera Sanchis en torno a la noticia es completamente distinto. La violación de una joven (Lucía) en estado vegetativo constituye el nudo de la obra, aunque lo que aflora es el tema del «poder». Este poder mueve las relaciones de los personajes y se manifiesta en cuestiones tan corrosivas como el mantenimiento artificial de la vida de la joven o la decisión de seguir adelante con el embarazo.

El reparto está integrado por personajes llenos de dudas, frustraciones y silencios. Dentro de éstos se incluye un limpiador de cristales del que no sabemos nada salvo su oficio. Este hombre actuaría por detrás de la propia representación; a mi juicio, como parangón del público. Sería otro punto de vista de los hechos y remite al referente etimológico de «teatro», del griego *theatron*, con el que se alude al ángulo de visión, a la perspectiva desde la que se observa una acción. También hay una serie de personajes latentes que no aparecen en escena, pero que están relacionados con los hechos que ocurren en la misma. El personaje más importante de los que no vemos es el hermano de Manuel (el enfermero que atiende a Lucía), un hombre disminuido psíquicamente y al que no se le menciona con ningún nombre propio. Manuel mantiene con él una relación que gira en torno al paternalismo y la complicidad. El hecho de cuidar tanto a su hermano como a Lucía le otorga una situación de privilegio que sabe explotar. Los cauces que utiliza para hacer valer su poder son la palabra y el sexo.

En relación al diálogo, está claro que es imposible en esta obra como medio para un acuerdo. Refleja el distanciamiento entre los personajes (baste como ejemplo los diálogos

establecidos entre los padres de Lucía); por ello abundan los huecos y las fracturas, las elipsis, los diálogos cruzados, las respuestas diferidas, las historias inacabadas y los desenlaces poco rotundos. Hay una verdadera manipulación del lenguaje real que permite ver la alternancia entre el lenguaje escueto, el balbuceo o el silencio, y la locuacidad desmedida. Vamos a encontrar un diálogo rápido, de ocurrencias cortas al que se le podía aplicar el término apuntado para obras de Beckett, Ionesco o Genet: «diálogo de aislamiento». Las intervenciones de los personajes se efectúan generalmente mediante duólogos y también aparece un trílogo entre Sabina y sus padres. Algo muy sintomático de la utilización del lenguaje es cómo todos hablan de lo ocurrido a Lucía, pero siempre se refieren a su estado y a la violación mediante eufemismos. En el texto los eufemismos están recargados de un matiz claramente simbólico y literario. Así Estela al referirse a la menstruación de su hija la comparará con la sangre que vierte la luna, una sangre que no tiene finalidad ni justificación; esta imagen le sirve a Sanchis como título del drama.

La mayoría de los personajes, dada la imposibilidad de un personaje confesor, hablan para sí a través de monólogos mediante los cuales podemos conocer los sentimientos y los acontecimientos que están ocurriendo. Podríamos decir que funcionan como apartes en el sentido de que el dramaturgo contemporáneo utiliza la posibilidad que le permiten estas intervenciones para revelar más datos de los que en un diálogo se podrían manifestar; o que también actúan a manera de narrador. Los monólogos más interesantes son los de Manuel; en ellos se dirige a un personaje oculto del que sabemos que es mujer y al que cuenta historias infantiles. El personaje oculto, con sus actos, modifica la intervención. También se pueden considerar monólogos las conversaciones de Estela con Philippe y las de Héctor a través de su teléfono celular. Monólogo es la escena en la que Sabina le escribe una carta a Jaime y éste la lee simultáneamente a su redacción. Como soliloquio tenemos la escena final en la que la voz en



«off» de una mujer, supuestamente Lucía, interviene balbuciendo tras el parto al que ha sido sometida. Representa la búsqueda de las palabras ya que la sintaxis entrecortada y el tartamudeo remiten al lenguaje de los niños.

El primer rasgo que salta a la vista en las acotaciones de *Sangre lunar*, es su prosaísmo. Rechazar el ámbito de la acotación le parece al autor un rasgo de incultura ya que, partiendo de su experiencia con *Misero Próspero*, son vitales para la puesta en escena. A medida que avanza nuestro texto y dada la complejidad que adquiere; las acotaciones tienden a calificar y describir objetos y actitudes que no quedan definidas con las intervenciones dialogales. Especial significación merece, ya en las páginas finales de la obra, aquella en la que Sanchis propone tres diferentes realizaciones. Es un ejemplo claro de la importancia que confiere a la representación.

El tratamiento del tiempo es obsesivo —un eco del teatro de Beckett— y no transcurre de una manera lineal sino que se emplean recursos y efectos que provocan una especial tensión. La obra permite incluso la simultaneidad de dos tiempos mediante la división del escenario; la luz es la que hace que nos fijemos en unos paramentos y después en otros. El tiempo diegético abarcaría desde la violación de Lucía hasta que le provocan el parto a los siete meses, pero la acción comienza con la rueda de prensa convocada con motivo del incidente y a continuación se ofrecen las escenas en las que se muestran las reacciones de todos ante el suceso. La segunda parte es anterior cronológicamente a la primera, excepto en sus pasajes finales, que constituyen una acumulación de momentos representativos para que el espectador-lector reconstruya la historia. Podríamos decir que toda la primera parte es una prolepsis de la trama que se desarrolla en la segunda parte. De esta manera se nos habrían proporcionado las claves para entender las relaciones que se entablan.

En relación con la fábula; la distribución que hace Sanchis Sinisterra de los acontecimientos permite mantener despierta la receptividad del espectador. La estructura permite un juego de asociaciones y de falsos cierres de las pistas. Así en la escena segunda se establece un paralelismo entre la silla de ruedas de Jaime, el juego de los bolos y el automóvil en que se produjo el accidente. Y la escena en la que Manuel cuenta la historia

de la Cenicienta, a través de la ventana, y arroja huesos de cerezas nos proporciona pistas para hacernos una idea de la persona que ha dejado los huesos de cerezas entre el pelo de Lucía.

En lo referente al espacio patente, estaríamos ante un espacio estilizado ya que opera un ejercicio de esencialización. Los elementos del decorado y los accesorios no son más que los necesarios para insinuar el espacio y el espectador (en el caso de una representación) debe completar los elementos omitidos. La austeridad escénica no implica simplicidad espacial, ya que el espacio es una totalidad expresiva que puede generar una rica polisemia. Las escenas se desarrollan en una conferencia de prensa, una boquera, una cocina-comedor, el apartamento de Manuel, un ascensor, la habitación de la clínica donde yace durante toda la obra Lucía, una habitación con un ordenador, el aeropuerto, los pasillos de la clínica, el bar donde trabaja Sabina... Se vale Sanchis Sinisterra de la luz para focalizar nuestro punto de vista y reducir o ampliar el espacio según convenga al drama. Llegamos un momento en el que incluso borra los límites espaciales.

En cuanto a los efectos sonoros, la música (debido a la ausencia de decorados) constituirá uno de los elementos más relevantes para la caracterización del lugar donde se desarrollan las escenas. Así el ruido de los bolos cayendo hará presentir que estamos en una boquera. Igual ocurre con los ruidos del ascensor, de la televisión del apartamento de Manuel, del aeropuerto... El *lied* de Strauss *Wiegenlied*, está presente en toda la obra. La sustitución de los ensayos de Sabina por la grabación final de Jessie Norman, significará la renuncia de la joven a proseguir sus estudios de canto en Viena. El hecho de que la escena más dura de la obra (la masturbación de Manuel ante Lucía) esté envuelta en el sonido de la afinación de los instrumentos de cuerda también adquiere relevancia; así como la progresiva intensidad que toman los latidos de corazón. En lo referente a la proxemia, la secuencia que puede ser resuelta de tres formas distintas supone una innovación en lo que se refiere a la escritura teatral. Si los personajes se agrupan en función de sus interacciones dialogales se pondrán de manifiesto los lazos que los unen, si se quedan estancados en su lugar inclinarán al espectador a una toma de con-

ciencia más alta de sus palabras y si se desplaza aleatoriamente el espectador se percata de la ficción del hecho teatral.

Un espacio que adquiere significación notoria es el ventanal que limpia un personaje sin rostro. El sonido de la goma del utensilio que utiliza se funde con el ruido de las ruedas de la silla de Jaime. La amplitud y la consistencia del espacio será descrito gracias a la contraposición de los dos personajes; uno actuará con gestos rápidos y otro avanzará lentamente debido a su paraplejía. El cristal es la máxima metáfora que nos permite hablar de la existencia de un espacio patente y un espacio latente. El espectador

tiene la sensación de que el espacio se prolonga más allá de lo que hay ante su vista. Como ejemplos baste señalar el espacio inferior hacia el que se dirige Manuel y del que posteriormente se arrojan unos huesos de cerezas, el espacio donde está su hermano y los espacios de los interlocutores telefónicos. Los conocemos a través del diálogo, los ruidos y la música. También contamos con un espacio autónomo en el que se desarrolla el soliloquio final. Se percibe si lo relacionamos con el tiempo anacrónico. Como espacio simbólico, subjetivo e inaprensible; tiene mucha relación con el mundo de los sueños y de lo onírico. ■

## El sonido de tu boca

de Inmaculada Alvear

M.<sup>a</sup> Pilar Jódar Peinado

*El sonido de tu boca*

de  
Inmaculada Alvear

Edición  
Centro de  
Documentación Teatral.  
Madrid 2005



Inmaculada Alvear, *Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca* 2004 por *El sonido de tu boca*, cuenta con una consolidada carrera en la investigación y en la escritura teatral. Miembro de El Astillero, publica *La estrella de Thoth* en 2003, estrena *Intolerancia* en 2004 y recibe el Accésit al *María Teresa León* el mismo año por *Mi vida gira alrededor de quinientos metros*. Asimismo, participa en otros proyectos teatrales como el compilatorio *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, dirigido por Juan Antonio Hormigón o *La cruzada de los niños de la calle*, dirigido por José Sanchis Sinisterra.

*El sonido de tu boca* nos habla de Laura, una chica que ha enmudecido tras ver morir a su padre, Roberto, y que emprende la búsqueda y la aceptación de un pasado que su madre, Helena, le oculta. El peculiar discurso de Laura muda, fusión de pensamientos y réplicas frustradas, trasciende así en metáfora de la incomunicación y la incompreensión que, paradójicamente, caracteriza a los miembros de una Fundación, creada por Roberto, para la investigación de las culturas indígenas.

Los intereses contrapuestos de los miembros de este organismo van poniendo al descubierto una serie de pactos firmados en el pasado y que, ahora, han de ser cumplidos.

Por un lado, Helena y David (hombre sin escrúpulos al frente del cual se ha quedado la Fundación), evitan por todos los medios, aunque con intenciones diferentes, el acceso de Laura a las investigaciones de su padre, ya que esto supondría el descubrimiento de un negocio que perjudicaría a todos. Del lado de Laura está Sergio; sin embargo, su ayuda tampoco es sincera: del mismo modo que Roberto, David y Helena el orgullo y la ambición le impiden el diálogo, la comprensión y la solidaridad.

A lo largo de secuencias que se suceden vertiginosamente, se va adivinando una complicada trama que recorre temas tan actuales como la desconfianza en las estructuras de poder y en la protección institucional; la incompreensión del mestizaje cultural que se realiza a golpe de subvención encubriendo problemas de inadaptación y de profunda incompreensión; y el temor a la inexistencia de una versión válida de los hechos que acontecen a nuestro alrededor.

Sin embargo, la sordidez y el vértigo también dejan posibilidad al lirismo, a la poesía, que se encarnan, por ejemplo, en el personaje de la abuela, símbolo de la verdad profunda, personal, de la vuelta al origen, el primer paso en el viaje espiritual del hombre para comprender las diferentes realidades que le circundan. ■



El teatro también se lee

# LA CERTEZA DE LAS FARSAS

Así fue, exactamente como cantó, testigo y víctima de tan abrumadora verdad, Luis Cernuda: el viento interesado de los olvidos, que, cuando sopla, mata. Hubo un tiempo, visto y no visto, en que el teatro conoció, por el lado de las farsas y los cuadros de agitación, un momento de agitado brillo que, a vueltas con las dificultades en nuestro país inherentes a cualquier intento de transformación político-social y estético, vendría a perecer, como tantas y tantas otras iniciativas, en el trágico pandemónium de la Guerra (in)Civil.

De aquel movimiento, que hundía sus raíces en el eslabón perdido de la literatura de los ateneos anarcosindicalistas y las casas del pueblo del PSOE y la UGT durante las dos décadas iniciales del siglo XX, quiero ahora recordar cuatro obras: tres de César Muñoz Arconada y una de Ramón J. Sender, miembros destacados de la intelectualidad de avanzada de los años treinta (empleo el término en la acepción que José Díaz Fernández acuñó en *El nuevo romanticismo*, obra clave para entender la época), los dos abocados después a un exilio de muy desigual fortuna, perdido el primero en los gélidos confines de la extinta Unión Soviética, sin medios para publicar ni ambiente propicio, y pronto instalado el segundo en Estados Unidos, tras un corto período de estancia en México, con los últimos años de su vida (entre 1976 y 1982) a medio camino entre California y España.

*El teniente cazadotes*, *Dios y la beata* y *Gran baile en La Concordia*, que así se titulan las tres obritas del palentino César M. Arconada (Astudillo, 1898–Moscú, 1964), salieron en 1936 al amparo de Publicaciones Izquierda, editorial dirigida por Juan Piqueras (fundador y director de la revista *Nuestro Cinema*), bajo el título común de *Tres farsas para títeres*, posiblemente escritas para el efímero Guiñol animado por la revista *Octubre* de Rafael Alberti y María Teresa León, donde Arconada cumplió papel destacado. Son piezas caricaturescas e irreverentes, descarnadas y sin concesiones, en línea recta lanzadas contra el opresivo ambien-

te de la España rural, que él mismo había conocido, y sufrido, directamente. Quien hoy renuncie a leerlas dejará de recibir el eco de una situación que en no pocas ocasiones sólo desde los títeres puede entenderse.

En cuanto al autor de *Réquiem por un campesino español*, me refiero a *El secreto*, tal vez su obra más olvidada o el secreto mejor guardado de su larga producción, un cuadro de denuncia de la implacable represión gubernati-

va que en Cataluña se abatió sobre los anarquistas en los fatídicos tiempos de Martínez Anido y la ley de fugas, asunto entonces de cruel actualidad, porque a dicha (de)sazón España vivía inmersa en pleno bienio negro. Único título de las pretendidas ediciones paralelas de la revista *Tensar* (Madrid, 1935), arriesgada aventura del propio Sender, en este momento me interesa recordar que en 1937 fue traducida al catalán por Manuel Valldeperes, acogida a la colección «Catalunya Teatral» (año sexto, número 110, correspondien-

te al 1 de febrero de 1937), serie mantenida por Llibreria Millá, previamente representada por el Ateneu Republicà de Gràcia (el estreno tuvo lugar el 9 de febrero de 1936).

En la actualidad, *Tres farsas para títeres* y *El secreto/El secret* constituyen, bibliográficamente, extraordinarias rarezas, obras si acaso citadas de pasada en los manuales y con alguna frecuencia literariamente descalificadas desde el desconocimiento. La verdad sin embargo es que su lectura depara más información que tantos y tan jaleados tratados mentirosos, con la erudición de señuelo. Tendríamos de este modo, creo yo, la certeza escueta de las farsas y los cuadros de agitación frente al aparatoso envoltorio de las falsificaciones. En otras palabras, estaríamos ante la viva voz del teatro. ■

Gonzalo Santonja

Director del Instituto Castellano-Leonés de la Lengua

# CONGRESO

Miguel Signes

**D**espués de numerosas gestiones realizadas desde la AAT, por fin, esta vez sí, tenemos el «Tercer Congreso de Autores de Teatro» en el horizonte más inmediato. Comienza a ser una realidad el hecho de que nos podamos reunir en el segundo trimestre de 2006 en la ciudad de Soria gracias a la ayuda que nos va a proporcionar el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua con sede en Burgos. Tiempo tendremos desde estas páginas y desde nuestro boletín **Entrecajas** para informar de cómo pensamos organizar este tercer encuentro.

Desde que en abril de 1990 comenzó a andar nuestra Asociación, la organización de congresos para discutir sobre los problemas de todo tipo con los que nos enfrentamos los autores de teatro en activo en nuestro país, ha constituido una obsesión de las distintas Juntas Directivas. El Primer Congreso se celebró en San Sebastián entre el 5 y el 8 de diciembre de 1991, siendo Presidente ejecutivo Lauro Olmo y Secretario general Alberto Miralles, bajo la consigna «Sed optimistas: sólo los muertos no están en crisis». Consigna que explica de modo rotundo el ánimo con el que nos reunimos en aquellas fechas, y que, después de las palabras de salutación de Lauro Olmo y Buero Vallejo (que no pudo asistir), Fermín Cabal ilustró, en la primera ponencia del congreso, con datos y cifras de la SGAE y de la revista *El Público*. Aquel primer Congreso se celebró entre una polémica (octubre de 1991) surgida por la exclusión del teatro de la «Feria Internacional del Libro de Frankfurt» realizada por el Ministerio de Cultura y una huelga: la del 12 de diciembre de 1991, de las gentes del teatro protestando del sustancial recorte de los presupuestos de la cultura para 1992. A modo de conclusiones pedíamos en aquel primer Congreso: 1) una cuota mínima del 50% de representaciones de obras de autores españoles vivos, en compañías y teatros públicos, incluidos los autonómicos y municipales; 2) Exenciones fiscales para montajes de obras de autores españoles vivos y 3) Reconsideración de una política que prima costosos festivales de los que están ausentes habitualmente las puestas en escena de obras de autores españoles vivos.

Con aquellas conclusiones a la espalda pasamos casi cuatro años antes de poder volvernos a reunir y de poder contrastar que la AAT seguía creciendo en fuerza y cohesión. Entre el 16 y el 19 de marzo de 1995 se celebró el «Segundo Congreso Nacional» en Salamanca gracias a las gestiones entre otros de quien esto escribe. Desaparecido Lauro Olmo que lo había planificado, Alberto Miralles ocupaba la Presidencia ejecutiva de la Asociación y Luis Araujo era el Secretario general. En Salamanca no pudimos evitar la proliferación de críticas y quejas por el trato que seguíamos recibiendo de los estamentos públicos a pesar de plantear el Congreso para hablar de nosotros, los autores, y para que nadie pudiese repetir que «no hay autores». Se trataba de dejar hablar y que escucharan a «Cuatro generaciones de autores españoles en activo» y ese fue el título del Congreso de Salamanca. Sus conclusiones, hasta 18, en las que figuraba ya la petición de una Ley del Teatro, han seguido configurando nuestro caminar por una sociedad con dirigentes poco dispuestos a escucharnos.

Ahora, con una AAT consolidada definitivamente, con una sede social y con trescientos socios, una presencia internacional y una labor de publicación y de gestión que ha multiplicado por mucho las cifras anteriores de la Asociación, y con Jesús Campos de Presidente y Santiago Martín de Secretario, nos llega por fin la posibilidad —diez años después, hay que reconocerlo— de reunirnos para trabajar y discutir durante unos días sobre lo mucho que nos preocupa lo que hay y lo que no ha cambiado, con la confianza de que, esta vez sí, podamos hacer valer nuestra fuerza. Celebremos de momento que podamos reunirnos en 2006. ■

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

