



3 €. Siglo XXI. Otoño 2005. Número 24



TEATRO MUNICIPAL MADRILEÑO II

César Oliva. Rosa León. Julio Salvatierra. Sergio Herrero. Ignacio Amestoy.
Alicia Moreno. Jesús Campos García.

(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]
¿...Y a dónde vamos?
Jesús Campos García
4. Autores contemporáneos en el Teatro Español
(Una aproximación a la programación del Teatro Español de Madrid)
César Oliva
12. Todo está por hacer
Rosa León
14. Autores y alternativas (en Madrid)
Julio Salvatierra
17. Madrid en obras
Sergio Herrero
24. ¿Madrid capital del teatro?
Ignacio Amestoy
27. Entrevista
Alicia Moreno
Jesús Campos García
34. Casa de citas o camino de perfección
35. Cuaderno de bitácora
Armengol
Miguel Murillo Gómez
39. Libro recomendado
La escena romana de W. Beare
Miguel Signes Mengual
42. Reseñas
Los diez mandamientos de la ley de Els Joglars de Enrique Herreras. Por Fermín Cabal
Nina de José Ramón Fernández. Por Magda Ruggeri Marchetti
El vals de los condenados de Santiago Martín Bermúdez. Por Ignacio del Moral
47. El teatro también se lee
Homenaje al teatro leído
Javier Alfaya
48. Miguel Mihura (1905-1977)
Ignacio del Moral



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



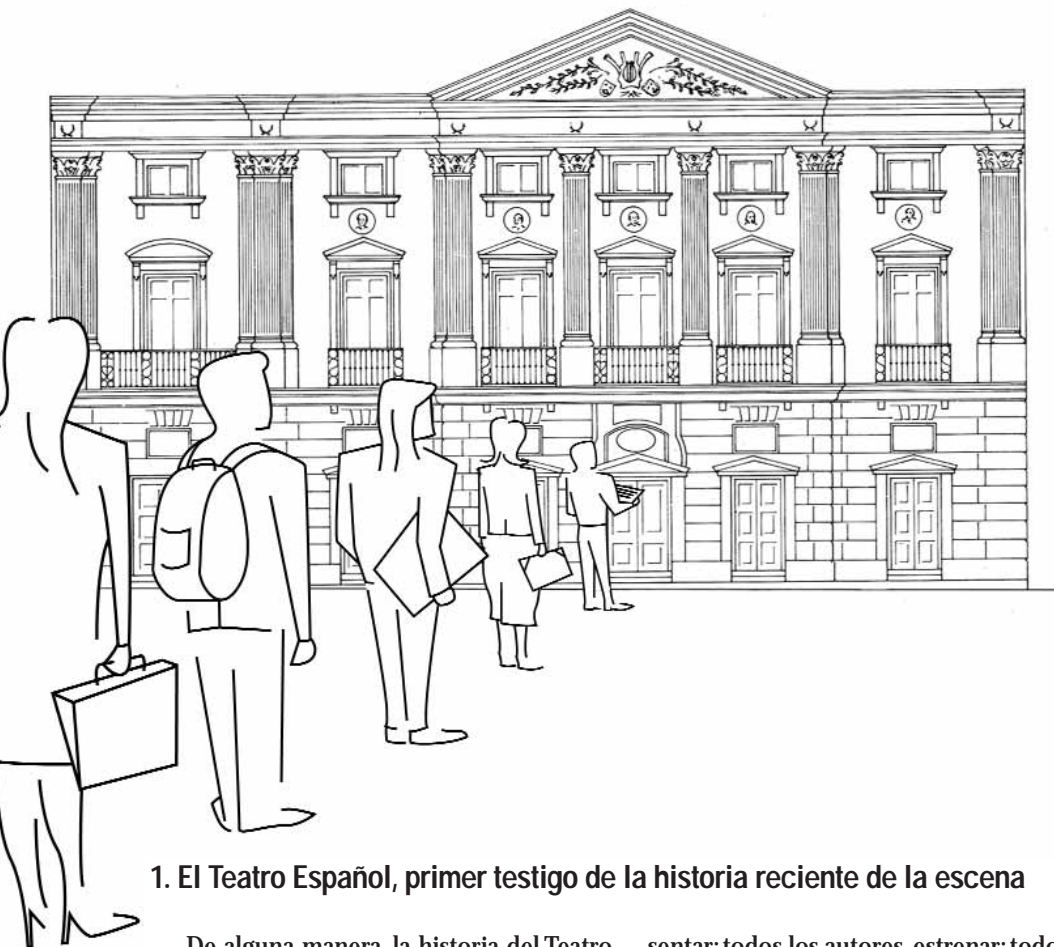
Autores contemporáneos e

(UNA APROXIMACIÓN A LA PROGRAMACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL DE MADRID)



n el Teatro Español

[César Oliva]



1. El Teatro Español, primer testigo de la historia reciente de la escena

De alguna manera, la historia del Teatro Español de Madrid es la historia del teatro español. En su escenario han actuado las más importantes compañías, los actores y actrices más relevantes, de manera que su programación viene a ser el mejor ejemplo de lo que el arte dramático nacional ha sido a lo largo de los siglos. La presencia de tales elencos e intérpretes nacionales ha forjado un espacio que, a pesar de los tiempos, nunca dejó de significar la cima del teatro. Desde el Corral del Príncipe al Teatro del Príncipe; desde que Julián Romea lo transformase en el actual Teatro Español, su escenario no ha dejado de ser el lugar en el que todos los actores querían repre-

sentar; todos los autores, estrenar; todos los directores (avanzado el siglo XX), dirigir.

Dejemos a los historiadores la tarea de considerar las figuras y obras que han pasado por allí¹, para centrar nuestro interés en un tiempo más reciente, el que va desde el final de la Guerra Civil a nuestros días, con el fin de dejar patente los nombres de quienes han hecho posible que el Teatro Español sea referente imprescindible de la escena nacional. Y, junto a esos nombres, los que se han dado a conocer desde su escenario, es decir, los autores contemporáneos. Si lo hacemos desde aquella significativa fecha, es por ser entonces cuando dicho Teatro empezó a funcionar como ente pú-

¹ Son varias las monografías que nos cuentan la trayectoria del Teatro Español, y a las que remito al lector interesado en el tema. Destaco, entre ellas, *El Corral de Comedias. Escenario. Sociedad. Actores*, coordinado por David Castillejo, Ayuntamiento de Madrid, 1984; *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, catálogo de la exposición del mismo nombre, cuyo comisario fue Andrés Peláez, y la coordinadora del catálogo, Fernanda Andura, Madrid, 1992; e *Historia de los Teatros Nacionales*, INAEM, Ministerio de Cultura, Madrid, Tomo I (1993), Tomo II (1995).

Del final de la Guerra Civil a nuestros días no es difícil parcelar la actividad escénica del Teatro Español en once etapas, según los distintos responsables que ha tenido.

blico programado y dependiente de una institución oficial. Antes de ello, vivió bajo el sistema de arrendamiento, es decir, sin relación artística directa con el Municipio propietario, tal y como ha sucedido durante más de medio siglo. Esta circunstancia hace que la responsabilidad de las instituciones sea superior, de manera que bien podemos afirmar que el teatro que se ha hecho en el Español desde 1940 ha sido el teatro que se ha fomentado desde el sector público. De ahí que nuestro punto de vista se centre precisamente en ese período.

De final de la Guerra Civil a nuestros días no es difícil parcelar la actividad escénica del Teatro Español en once etapas, según los distintos responsables que ha tenido. Dichas etapas, a su vez, se pueden agrupar en dos grandes bloques. El primero, en siete tramos, comprende de 1940 a 1975, siendo su dependencia principal la de los diversos ministerios que atendieron el teatro durante los gobiernos de Franco: desde Educación Nacional a Información y Turismo. El segundo, de 1980 hasta 2003, con cuatro tramos, caracterizado principalmente por la recuperación como bien municipal por el Ayuntamiento de Madrid, aunque el nombramiento de los distintos directores se ejerza de manera similar a como se hacía en el bloque anterior. Es significativo que los años que van de 1975 a 1980 sean de reconstrucción del edificio, después del incendio que se produjo el 18 de octubre del 1975. Como si se tratara de una curiosa premonición, 36 días después moría el dictador. No cabe duda de que con aquellas paredes ardieron más cosas de la sociedad española.

2. El Español, como paradigma de Teatro Nacional durante la Dictadura

Mientras que el Teatro María Guerrero se constituyó como sede de compañía oficial el 27 de abril de 1940, el Teatro Español tardó aún unos meses en consolidarse como tal. Desde el final de la Guerra Civil, el coliseo de la plaza de Santa Ana siguió funcionando como arrendado por el Ayuntamiento de Madrid, su propietario, tal y como se venía haciendo desde el Siglo de Oro. Es más, para la temporada 39-40, el alquiler se concedió a la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. No es que se tratara de la

célebre pareja que encabezó las carteleras de los teatros españoles de las primeras tres décadas del siglo XX, sino que eran dos intérpretes que se llamaban igual que aquellos, ya que él era hijo, y ella sobrina, de la célebre actriz, unidos artística y sentimentalmente dichos primos para continuar con la tradición. Pero no alcanzarían logros muy positivos, pues el Ayuntamiento volvió a sacar en arriendo el Teatro para la temporada 40-41, arriendo al que se presentó el propio Sindicato del Espectáculo, que fue quien logró la concesión. El Director General de dicho Sindicato era José María Alfaro, mientras que el artístico, Tomás Borrás, siendo el director de escena de dicho proyecto, Felipe Lluch. Todos ellos llegaron con una enorme ilusión al Español, queriendo hacer las cosas de manera distinta a como se habían llevado a cabo, como demuestra que el repertorio lo encabezara *La Celestina*, en la que quizás fuera la primera versión que se hacía del texto de Fernando de Rojas. La Compañía todavía se denominaba El teatro de los Sindicatos de Falange, sin tener otros recursos que los que se obtenían de taquilla, tal y como había sucedido con el teatro hasta entonces. Durante esa primera temporada se llegaron a programar doce producciones: cuatro de textos clásicos (la citada *Celestina*, Lope, Guillén de Castro y Shakespeare), cuatro contemporáneos (los Álvarez Quintero, los Machado, Benavente y Linares Rivas) y cuatro de circunstancias: *La primera legión*, de Emmet Savery; *Garcilaso de la Vega*, de Mariano Tomás; *Víspera*, de Samuel Ros, y *España, una, grande y libre*, del propio Felipe Lluch. A todas estas producciones hay que añadir una abundante serie de obras breves, que se sumaban a la programación ordinaria con el fin de celebrar alguna efeméride u homenaje.

Esa primera temporada del Teatro Español vino marcada por la muerte de su director de escena, Felipe Lluch, a final de la misma (junio de 1941), lo cual obligó a recomponer el equipo. Aunque, en principio, el encargado de sustituirlo fue Manuel Augusto García-Viñolas, pronto dicha responsabilidad pasó a manos de Cayetano Luca de Tena, ayudante de dirección de Lluch hasta el momento. Este período 41-42 fue de transición, con siete estrenos, tres de los cuales eran de autores clásicos y cuatro contemporáneos, aunque sólo uno de ellos viviera en

el momento de su representación. Mayor trascendencia tuvo la temporada 42-43, en la que la Vicesecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional tomó las riendas del Teatro Español. En los programas de mano de ese año figuraban, como responsables, el Ayuntamiento de Madrid y la Subsecretaría (sic) de Educación Popular. Cayetano Luca de Tena se confirmaba como director único y exclusivo, responsable de los siete montajes de su cartelera, casi todos clásicos y románticos, tanto españoles como extranjeros. La prensa se hace eco de que la presencia de Teatros Nacionales era ya una evidencia, y que si el Teatro María Guerrero estaba bajo la dirección de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, el Español lo dirigía Cayetano Luca de Tena. De manera que el Ayuntamiento ponía el local y el Ministerio, el mantenimiento económico de la Compañía.

El Teatro Nacional Español inicia entonces un período de enorme estabilidad, con un número de estrenos mucho más acorde con las exigencias de los nuevos tiempos. Por ejemplo, en la temporada 43-44 sólo hubo cuatro; tres clásicos y uno contemporáneo (Agustín de Foxá). Hay que destacar que, en este momento, todavía eran frecuentes las reposiciones de obras que habían tenido buena acogida en temporadas anteriores, y que ahora servían de puente entre un montaje y otro, sobre todo cuando determinados estrenos no conseguían interesar al público. Dentro de estas reposiciones destaca de manera notable la persistencia de *Don Juan Tenorio*, en sus fechas tradicionales, obra que aparece regularmente en la cartelera. Pero para nuestra consideración, sólo nos preocuparemos de los estrenos, ya que son los que dan la medida que rastreamos de presencia de autores españoles contemporáneos en la cartelera del Español.

Los primeros años en que Cayetano Luca de Tena dirige sus producciones más relevantes hay una principal inclinación hacia los clásicos. En la 44-45 aparecen cuatro de ellos por un contemporáneo vivo (Joaquín Calvo Sotelo); en la 45-46, tres por uno (Eduardo Marquina); en el 46-47, cuatro por uno (Claudio de la Torre en colaboración con Álvaro de la Iglesia); pero ya, en la 47-48, sólo hay un autor del Siglo de Oro frente a un Jardiel Poncela y un

Priestley. En la siguiente, la 49-50, se estrenan dos obras, y las dos son de autores contemporáneos: Buero Vallejo y López Rubio. Sólo son dos por el enorme éxito de *Historia de una escalera* (102 días) y de *Celos del aire* (119 días). Por eso en la temporada 50-51, nos encontramos con una comedia de Lope de Vega, pero nada menos que cinco de autores contemporáneos (Ruiz Iriarte, López Rubio de nuevo, Armando Ocano y Faustino González Aller, Jorge y José de la Cueva y Priestley). En la última fase de dirección de Luca de Tena, entre 1951 y 1952, programó tres clásicos pero también dos contemporáneos (Buero Vallejo y Suárez Carreño). Bien podemos decir que, a pesar de que el Teatro Español comenzó con una clara inclinación de tratamiento de autores clásicos, procedente del pensamiento falangista en el que se inspiró, nunca faltó la presencia de los autores vivos, muchos de ellos dados a conocer precisamente a partir de su programación en dicho Teatro.

A esta línea de actuación establecida por Cayetano Luca de Tena hay que añadir la idea de que se crea el Teatro de Cámara, fundado por él mismo junto a Luis Escobar y Luis González Robles, especie de laboratorio de pruebas, en el que experimentaban con textos poco comerciales. La totalidad de éstos procedían de dramaturgos extranjeros (Anouilh, Saroyan, Synge, Priestley, Cocteau, Vier, Blackmore, Herman), aunque todos influyeron de manera decisiva en la escritura escénica de los nuevos autores españoles.

Una vez finalizada la presencia de Luca de Tena en el Español, el llamado primer teatro de Madrid pasó por un período de incertidumbre, que invita a pensar en cierta improvisación a la hora de cesar al anterior director. En 1951 se había producido un amplio reajuste ministerial, en el que las competencias en materia teatral habían pasado de Educación Nacional a Información y Turismo, al frente del cual se había nombrado a Gabriel Arias Salgado. En septiembre de 1952 la prensa hablada de un turno rotatorio de directores del Español. Sin embargo, el ayudante de Cayetano Luca de Tena, Fernando de Igoa, estrenó, a principios casi de esa temporada, *La moza del cántaro*, de Lope de Vega, y *El Tenorio*. Tras estos dos títulos, se había anunciado una programación en la que figuraba un

A pesar de que el Teatro Español comenzó con una clara inclinación de tratamiento de autores clásicos, procedente del pensamiento falangista en el que se inspiró, nunca faltó la presencia de los autores vivos.

El deseo de centrar la actividad de dicho teatro en la dramaturgia clásica sería el motivo de la vuelta del director que más tiempo se había mantenido al frente de dicha compañía.

Goldoni, dirigido por Marquerié; una recopilación de entremeses, puesta en escena por Modesto Higuera; y una obra de Shakespeare y otra de Tirso, que no llegaron a montarse. A cambio sí se hizo *Volpone*, de Jonson, y un texto de autor vivo, *Murió hace quince años*, de Giménez Arnau, con dirección de Modesto Higuera, que fue la cabeza visible del Español desde abril de 1953. Esta obra estuvo dos meses en cartel, superando en aceptación al resto de las presentadas esa temporada. Higuera dirigió también el primer trimestre de la siguiente, 53-54, con *El caballero de Olmedo*, el *Tenorio* y *El sombrero de paja de Italia*, de Labiche. Como podemos comprobar, en este período de transición, la presencia de autores españoles contemporáneos fue muy esporádica.

En enero de 1953, Tamayo se presentó en el Español con *Diálogo de carmelitas*, de Bernanos, con adaptación de Pemán, que permaneció dos meses en cartel. Le siguió otro montaje de Higuera, *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, cerrando la temporada una serie de funciones de Cámara y Ensayo, así como *La cena del rey Baltasar*, de nuevo por la Compañía Lope de Vega dirigida por Tamayo. El éxito de éste al frente de su elenco, así como el renombre que había alcanzado dentro y fuera de España, le llevó a ser el candidato principal a ocupar el vacío sillón de director del Español, cosa que consiguió desde la temporada siguiente, 54-55.

La presencia de Tamayo en dicho Teatro no hizo sino acrecentar los propósitos de programar las grandes obras del teatro universal, tal y como había hecho en su Compañía Lope de Vega de donde venía. Durante las ocho temporadas que se mantuvo al frente del Español montó treinta y dos espectáculos, sin contabilizar los tenorios (ocho también; uno en cada temporada que estuvo) que estrenó y repuso. De aquéllos, la mitad aproximadamente fueron de autores españoles (quince) y el resto, extranjeros (diecisiete). La mayoría de ellos (veintitrés) eran contemporáneos, siendo españoles diez y trece extranjeros. Pero la intención que sobresale en una mirada global sobre su cartelera es la mezcla, no existiendo más propósito que programar buenos autores con buenas obras. Siguiendo su espíritu de empresario privado, quitaba de cartel aquellas producciones que no tuvieran buena

acogida de público, sustituyéndolas inmediatamente por otras. En ese contexto destaca la presencia de autores no muy conocidos del público habitual, gracias a los *Premios Lope de Vega*, que tenían que ser estrenados en dicho Teatro, merced a una cláusula de su convocatoria. Por eso presentó a Julio Trenas (1955), Luis Delgado Benavente (1956), Jaime de Armiñán (1957), Emilio Hernández Pino (1958) y José Martín Recuerda (1959), aunque ninguno de ellos logró permanecer en cartel un tiempo similar a cualquiera de los grandes títulos de Bernanos, Faulkner, Miller, Pirandello o Fabri que protagonizaron aquellas temporadas. Dichos *Premios Lope de Vega* nunca pasaron de los quince días que consiguió *La galera*, de Hernández Pino. Hay que destacar, en cambio, que en este período fue cuando se programó, en fechas normales, *Las meninas* (1960), de Buero Vallejo, que consiguió estar más de cinco meses en cartel. Así mismo, el anunciado estreno de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, para 1960, se suspendió, por lo que fue elegida *El genio alegre*, de los hermanos Álvarez Quintero, en su sustitución. Tendría que esperar Tamayo un año para que la tragedia de don Ramón viera los escenarios del nuevo Teatro Bellas Artes, en donde se instaló después de su paso por el Español. Vemos, pues, que en contra de la línea habitual que había mantenido dicha sala, de mayor presencia de textos clásicos que contemporáneos, en este período se imponen de manera evidente los autores actuales a los de otro tiempo.

De nuevo, un cambio de gobierno va a propiciar un cambio en la dirección de los teatros nacionales. Con la llegada de Fraga Iribarne a Información y Turismo, la temporada 1962-1963 supone el regreso de Cayetano Luca de Tena al Español. El deseo de centrar la actividad de dicho teatro en la dramaturgia clásica sería el motivo de la vuelta del director que más tiempo se había mantenido al frente de dicha compañía. Sin embargo, sólo estará dos temporadas, la 62-63 y la 63-64, en las que se programaron ocho nuevos estrenos, seis de clásicos españoles y dos extranjeros, ambos de Shakespeare. Éstos, curiosamente, fueron los peor recibidos por el público, pues *El sueño de una noche de verano* sólo se mantuvo mes y medio, y *La tempestad*, dos semanas. A juzgar por las críticas y recepción de sus producciones, el re-

greso de Luca de Tena al Español no fue demasiado afortunado.

La temporada 64-65 volvió al sistema de directores rotatorios, con tres directivos que velaban por el funcionamiento del Teatro: Federico Carlos Sáinz de Robles, Francisco García Pavón y José López Rubio. En dicho período se estrenaron seis montajes, incluido el *Tenorio*, que fue una reposición del famoso encargo a Dalí, en 1949: cuatro clásicos españoles, una obra de autor contemporáneo (*Epitafio para un soñador*, de Adolfo Prego) y *El zapato de raso*, de Claudel, dirigido por José Luis Alonso, que ya era responsable del María Guerrero, y auténtica apuesta personal del Ministro Fraga por el famoso texto francés. La fórmula de la dirección compartida tampoco tuvo demasiado éxito, a juzgar por la recepción de las obras seleccionadas, por lo que, en la siguiente temporada, se nombró a un responsable único del coliseo: Adolfo Marsillach. Lo curioso del caso es que éste apenas estuvo cinco meses en el cargo, ya que nunca se sintió cómodo en él, sometido como estaba a las presiones de censura y programación que sufrió de continuo. Sólo dirigió dos espectáculos, un Lope y un Martín Recuerda (*¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*), con lo que, al menos, dejó constancia de la idea de hacer participar a autores españoles contemporáneos en la cartelera del Español.

El siguiente director de este Teatro Nacional, Miguel Narros, logró permanecer más tiempo, cuatro temporadas, aunque nunca tantas como Luca de Tena o Tamayo. Su presencia constituyó un decidido paso a la modernidad, tanto en la dirección escénica como en la selección de los textos. Así mismo, las obras solían permanecer más tiempo en el cartel, debido sin duda a la mayor aceptación del espectador. En la 66-67, Narros logró que sus tres producciones permanecieran prácticamente una por trimestre: dos clásicos españoles y uno extranjero (Shakespeare, como casi siempre). En la temporada 67-68, en la que sólo realizó dos estrenos gracias al enorme éxito de *Las mujeres sabias*, de Molière (el otro fue *El rufián Cas-trucho*, de Lope de Vega), se estableció un sistema de programación rotatorio, por medio del cual dos títulos se alternaban cada tres días. La siguiente, 68-69, siguió con el mismo sistema, estrenando un Guillén de

Castro, otro Shakespeare y *Te espero ayer*, de Pombo Angulo, el primer autor vivo que presenta Narros en el Español, *Premio Lope de Vega 1968*. La alternancia de títulos se cortó con la presencia de *El sí de las niñas*, de Moratín, y la escasa asistencia a la citada obra de Pombo Angulo. La última temporada de este director, la 69-70, comienza con una versión de Fernando Díaz Plaja de *La paz*, de Aristófanes, a la que siguió la reposición de la comedia de Moratín, y los estrenos de un Tirso de Molina, un Valle-Inclán y *Los niños*, de Diego Salvador, *Premio Lope de Vega* del año anterior. En suma, en los cuatro años que permaneció Narros al frente del Teatro Español estrenó once producciones, de las cuales sólo tres fueron textos contemporáneos: *La Marquesa Rosalinda* y dos *Premios Lope de Vega*. Hay que añadir que, durante estos años, el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo² presentó varias producciones importantes en ese escenario, aunque la mayoría de ellas de autores extranjeros, como el *Marat-Sade*, de Peter Weiss, dirigido por Marsillach, o *Don Juan o el amor a la geometría*, de Max Frisch, con puesta en escena de Víctor Andrés Catena.

De nuevo como consecuencia de un cambio de Ministro (salida de Fraga y llegada de Sánchez Bella), al Español llegó un nuevo director: Alberto González Vergel. Otros cuatro años se mantendrá éste al frente del teatro de la plaza de Santa Ana, en los cuales sólo dirigió seis espectáculos, todos ellos clásicos, aunque también programó dos *Premios Lope de Vega* (aunque no hizo ninguna de estas puestas en escena) y un *Tenorio*, a cargo del veterano Luis Escobar. Esa escasez de estrenos en este período se debe a la gran aceptación que tuvieron las obras que se programaron, y a su consiguiente permanencia en cartel, llegándose al caso de ocupar, alguna de ellas, toda una temporada, como sucedió con *Otelo* (en la 71-72), *La muerte de Danton* (en la 72-73) y *Marta la Piadosa* (en la 73-74). Esta etapa se caracterizó por una concepción atrevida en el tratamiento de los clásicos, y una renuncia expresa a los textos contemporáneos españoles, que, cuando se programaron, fue en manos de otros directores de escena.

De nuevo a un ciclo de estabilidad le sucede otro de inestabilidad, como parece ser habitual en este Teatro Nacional. Tras el cese de González Vergel, la temporada 74-75 se anunció con dos montajes de directores

El siguiente director de este Teatro Nacional, Miguel Narros, logró permanecer más tiempo, cuatro temporadas, aunque nunca tantas como Luca de Tena o Tamayo. Su presencia constituyó un decidido paso a la modernidad.

² El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo no tenía entonces sede fija, por lo que la Dirección General decidió utilizar el Teatro Español para unos ciclos que fueron verdaderamente interesantes. Para más detalle de la trayectoria de dicho Teatro Nacional ver el artículo de María Francisca Vilches de Frutos *El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)*, en *Historia de los Teatros Nacionales*, cit.

En 1980 se abrían de nuevo las puertas del Teatro Español. Para esta nueva época del Teatro, el Ayuntamiento de Madrid había reclamado parte del protagonismo que había tenido durante toda su vida, a excepción del período de la dictadura.

invitados, hasta que no se produjera el nombramiento de un nuevo responsable. Tamayo dirigió *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, y Juan Guerrero Zamora, *La fierrecilla domada*, de Shakespeare. Tras la programación de esta última, el local cerró por descanso estival, abriéndose a principios de temporada para proceder a los ensayos de un nuevo *Premio Lope de Vega*, *7.000 gallinas y un camello*, de Jesús Campos, autor que se encargó también de la dirección. El 18 de octubre de 1975, a pocos días de su estreno, el Teatro Español sufrió un grave incendio, que obligó a su absoluta y total rehabilitación.

3 Un Español reconstruido para la democracia

En 1980 se abrían de nuevo las puertas del Teatro Español. El 16 de abril se estrenó *La dama de Alejandría*, dirigida por Augusto Fernandes, versión de *El José de las mujeres*, de Calderón de la Barca. Para esta nueva época del Teatro, el Ayuntamiento de Madrid había reclamado parte del protagonismo que había tenido durante toda su vida, a excepción del período de la dictadura. Se creó, en efecto, un Patronato con presencia paritaria del Ministerio de Cultura y de dicho Ayuntamiento, decidiéndose nombrar a José Luis Alonso director del Teatro. Éste sólo se mantuvo durante dos temporadas, pues a los problemas de funcionamiento que detectó desde el primer día, hubo que sumar su designación como director del Centro Dramático Nacional, en 1982, sustituyendo al triunvirato formado por Nuria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo. En los dos años al frente del Español, Alonso sólo dirigió *El galán fantasma*, precisamente el último de los montajes de ese período, y que conmemoraba el Tercer Centenario de la muerte de Calderón de la Barca. Fue, además, el montaje más celebrado de esos dos años, en los que el Español produjo tres textos clásicos (los citados de Calderón, más un *Macbeth*; además de invitar a la Compañía Acción Teatral con *La moigata*, de Moratín); y estrenó dos obras españolas contemporáneas: una de Domingo Miras (*De San Pascual a San Gil*) y otra de Martín Recuerda (*El engaño*).

A José Luis Alonso lo sustituyó José Luis Gómez, que acababa de dejar el Centro Dra-

mático Nacional. Éste permaneció tres temporadas, en las que, como sucedía en etapas anteriores, se presentaron montajes originales junto a compañías invitadas, cosa que hace especialmente difícil distinguir los estrenos surgidos de la voluntad del propio Teatro Español. Por eso es necesario redondear las cifras y, por consiguiente, los porcentajes. Con esa salvedad podríamos decir que el número de producciones clásicas casi coincide con el de contemporáneas. Esta proporción, en beneficio de los clásicos, se eleva si sumamos el número de textos de autores románticos, bastante considerable en estos años. Gómez empieza y acaba su presencia en el Español con dos montajes especialmente relevantes, ambos de Calderón: *La vida es sueño* (1981) y *Absalón* (1983), estrenados a finales de año, y con presencia en la cartelera en los primeros meses del siguiente. Entre los contemporáneos destacan de nuevo los *Premios Lope de Vega: Las bicicletas son para el verano* (1982), de Fernán Gómez, dirigido por José Carlos Plaza; y *Ederra* (1983), de Ignacio Amestoy, dirigido por Miguel Narros. Así mismo, obras tan controvertidas como *Flor de Otoño* (1982), de Rodríguez Méndez; *El grito* (1982), de Fernando Quiñones; y *Vente a Sinapia* (1983), de Fernando Savater.

La siguiente etapa recupera a Miguel Narros como director del Español, pues ya lo había sido de 1966 a 1970. En esta ocasión permanece seis temporadas: de 1984 a 1990. Insistimos en la dificultad de establecer cifras cerradas en estos períodos, dados los diferentes montajes invitados, o la cesión del Teatro para la programación de festivales o conmemoraciones. No obstante, sí es fácil advertir la inclinación que se produce hacia el teatro contemporáneo, que cubre más de la mitad de la programación de estos años. Diez producciones de autores del siglo XX, aunque muchas de ellas bien se podrían considerar clásicos, como los casos de García Lorca o Benavente. Es curiosa la presencia de ambos en buena parte de la cartelera del Español de esta etapa. También Buero Vallejo regresó a este escenario con la reposición de *El concierto de San Ovidio* (1986), presentándose otros *Premios Lope de Vega*, como *Los despojos del invicto señor* (1986), de Fernández Carranza, o *Dios está lejos* (1987), de Marcial Suárez. Hay que destacar que estas

obras galardonadas siempre tuvieron menos atención del público que el resto de la programación. Otros autores actuales que figuran en la cartelera del Español durante esos años son: *Orquídeas y panteras* (1984), de Alfonso Vallejo, y *Ello dispara* (1990), de Fermín Cabal. Entre los títulos emblemáticos de estas temporadas destaca *La malquerida* (1988), de Benavente, al que acompañó un espectáculo complementario, sobre las epístolas de su autor, titulado *Cartas de mujeres* (1988). También es digno de subrayar la revisión de obras de García Lorca tan conocidas como *La casa de Bernarda Alba* (1984), con montaje de José Carlos Plaza, o *Así que pasen cinco años* (1989), del propio Narros. Tampoco faltaron autores contemporáneos extranjeros, como el O'Neill de *Largo viaje hacia la noche* (1988).

Y llegamos al penúltimo período del Teatro Español, y último de nuestra revisión, ya que del actual, iniciado en la temporada 2003-2004, apenas si tenemos datos que contrastar de manera similar a los anteriores. Gustavo Pérez Puig llega a la plaza de Santa Ana todavía sin finalizar la temporada 1989-1990, de la mano del nuevo equipo municipal gobernado por el Partido Popular. El 16 de mayo de 1990 estrena su primer montaje, *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro. Este periodo se va a distinguir, principalmente, por mantener un espíritu de funcionamiento similar al de los años en que este escenario fue sede de Teatro Nacional, sobre todo en la década de los sesenta y setenta: a) programación con pocas obras debido a los grandes éxitos de público conseguidos por la mayoría; b) títulos de cierto renombre, muy significados en la historia del teatro; c) concepto de compañía más o menos estable, con intérpretes que se mantienen de montaje en montaje; d) línea de dirección casi exclusiva del titular del Teatro, que firma la mayoría de los montajes, junto a la directora adjunta Mara Recatero, generalmente con el visto bueno de aquél. En cambio, otro rasgo peculiar destaca en la vida de ese escenario: una enorme presencia de producciones con textos contemporáneos frente a clásicos. Éstos no pasan de media docena nada menos que en trece años, si contabilizamos *Cyrano de Bergerac*, de Rostand; aquéllos, los contemporáneos, fueron die-

cisiete, es decir, tres veces más. Bien es cierto que muchos de ellos son autores que podríamos llamar clásicos del siglo XX, como Jardiel Poncela (tres títulos), Benavente (dos), Casona (dos), y Muñoz Seca, Mihura, López Rubio y Buero Vallejo (con uno). Tampoco faltaron obras premiadas con el *Lope de Vega* (Javier García Mourriño, Santiago Martín Bermúdez y José Luis Miranda), y autores tan distintos como Pedro Salinas o Alberto Vázquez Figueroa, más alguna esporádica presencia de textos de Chema Cardeña o Narciso Ibáñez Serrador. Es decir, un abanico de producciones que se podría calificar como de tendencia conservadora, pero que llevó al teatro a un elevadísimo número de espectadores, ratificando la norma de que el público español es, así mismo, conservador.

Como hemos dicho, la llegada del último director al Español, Mario Gas, de la mano de un nuevo cambio de gobierno municipal, aún con el mismo Partido Popular, ha supuesto un giro absoluto en la línea de programación y montajes. Baste decir que, durante la primera temporada de su dirección, la 2003-2004, el número de producciones presentadas ha rondado la veintena, siendo su inmensa mayoría, si no todas, ajenas al propio Español, cuya participación en las mismas ha sido en régimen de coproducción o como simple programador. Tiempo habrá para calibrar esta nueva orientación de un Teatro caracterizado por una serie de lugares comunes que, a juicio de los actuales responsables, necesitan modificarse en el siglo XXI. ■

La llegada del último director al Español, Mario Gas, de la mano de un nuevo cambio de gobierno municipal, aún con el mismo Partido Popular, ha supuesto un giro absoluto en la línea de programación y montajes.

Teatro Español, 1984.



TODO está POR HACER

[Rosa León]

Concejala por el PSOE en el
Ayuntamiento de Madrid



Todo está por hacer. Desde hace años, Madrid no tiene una política cultural seria. Del bombín de Álvarez del Manzano hemos pasado al escaparate de Gallardón; política cultural a golpe de talonario, que no responde a las necesidades de la población, sino a las necesidades de la elite.

El equipo de Ruiz Gallardón se está limitando a programar sin ningún plan de fomento de la producción ni a corto ni a largo plazo. No sabemos qué quieren hacer con las bibliotecas, ni con las artes escénicas, ni con los nuevos creadores, ni con los inmigrantes, ni con los jóvenes, ni con la tercera edad. Habría que establecer un plan estratégico que saque a las bibliotecas de la atonía y la falta de atención que sufren a diario, habría que impulsar la cultura juvenil propiciando la autogestión, como también habría que poner en funcionamiento los ochenta centros culturales con que cuentan los veintitún distritos de Madrid. Probablemente este sea uno de los ejemplos más significativos de la falta de política cultural del partido que gobierna en el Ayuntamiento de Madrid.

Ya en su programa, el Partido Popular proclamaba: «es necesario que todos los barrios tengan una adecuada política cultural, una política de equilibrio en la dotación de centros culturales»; también cuando se referían a la futura Agencia de Cultura lo hacían en términos de «cooperación con los distritos». Y después de dos años y medio de legislatura, estos centros siguen exactamente igual que durante el mandato de Álvarez del Manzano, limitándose a dar clases de sevillanas, de ganchillo o de inglés, y con un programa de actividades culturales, dicho con todo el respeto, tremebundo. Cierto que en alguna ocasión se programaron actuaciones algo más coherentes, pero siempre fue la excepción. Las peticiones por parte del sector de las artes escénicas para utilizar los centros como salas de ensayo han caído sistemáticamente en saco roto, y aunque las posibilidades de estos centros para integrar a los jóvenes o a los inmigrantes son infinitas la política del señor Gallardón no pasa por ahí. (Para quien no lo sepa, hay unas diez salas con más de trescientas localidades, otras diez con entre doscientas y trescientas; otras siete con entre cien y doscientas, y seis con algo menos de cien, a lo que hay que añadir las salas polivalentes).

En los presupuestos que la Concejalía

de las Artes ha diseñado para el 2006, su única participación en estos centros es una mínima cooperación en las actividades infantiles. Los circuitos de exhibición que deberían estar funcionando con la Comunidad de Madrid son inexistentes, y es absolutamente penoso que toda la ayuda a los jóvenes y al teatro aficionado se deje en manos de la Concejalía de Ana Botella.

También en «Los Veranos de la Villa» continuamos padeciendo la misma política cultural que puso en práctica Álvarez del Manzano; de hecho, aquella programación resulta bastante parecida a la que ahora nos ofrece la Concejalía de las Artes. Y es que no se trata de programar; para programar sólo hace falta tener dinero. Lo que Madrid necesita, con independencia de lo que el Ayuntamiento pueda ofrecernos en el Conde Duque o en el Matadero, es poner a funcionar a la cantidad de actores, directores, autores, músicos, coreógrafos que tenemos en Madrid —ese es nuestro activo—, y propiciar que sus actuaciones estén al nivel europeo. Un propósito que no tiene por qué ser incompatible con traer la vanguardia europea a Madrid. En fin, propiciar una oferta cultural que aúne lo propio y lo ajeno. Y no sólo en los nuevos espacios veraniegos; también evitando que se cierren en verano los teatros de Madrid.

Tampoco en los teatros directamente programados por el Ayuntamiento hay una política clara de apoyo a la creación madrileña. Cierto que se han programado obras de autores consagrados, pero también es verdad que brillan por su ausencia los autores vivos y los jóvenes autores. Mientras no haya una voluntad política de ayudar a las artes escénicas —y sinceramente, creo que no la hay—, seguiremos parcheando a golpe de talonario.

No podemos conformarnos con una política de escaparate; debemos esforzarnos por conseguir que Madrid esté al nivel de otras capitales europeas, y para eso hay que sentarse y escuchar a los sectores implicados, elaborar un plan municipal a corto y largo plazo que tenga vocación de ser útil a todos. ■

Lo que Madrid necesita, es poner a funcionar a la cantidad de actores, directores, autores, músicos, coreógrafos que tenemos en Madrid —ese es nuestro activo—, y propiciar que sus actuaciones estén al nivel europeo.

Autores y Alternativas (EN MADRID)

[Julio Salvatierra]
Autor teatral

¿Será, como piensan algunos aunque no lo digan, que los autores españoles vivos de teatro son muy malos, que sus textos no conectan con un público cada vez más global, que están descolocados, obsoletos, que aburren y se miran el ombligo? ¿Será que escriben para una minoría de amigos, de nostálgicos, de iluminados? ¿Será que la sociedad española, con sus cuarenta y tres millones de almas, no es capaz de producir autores teatrales capaces de reflejar una mirada sobre el mundo capaz de interesar a su público? ¿Será que atravesamos una crisis de la autoría realmente? ¿Será que se han dormido en la cómoda democracia lugareña?



Foto: Alberto Soler.

Interior de la Sala Cuarta Pared. Madrid.

¿O será que al estamento de productores con más visibilidad en Madrid le es más cómodo fiarse del resultado palpable obtenido por espectáculos ya estrenados en otras capitales del mundo, y prefieren correr el riesgo de comprarlos, traducirlos, adaptarlos y remontarlos, al riesgo de poner en pie un nuevo espectáculo teatral desde el puro texto? ¿Será que nos faltan productores en Madrid que prefieran el riesgo y la apuesta por una autoría conciudadana, a la (relativa) seguridad que brinda un éxito certificado en otros países? ¿Será que faltan productores —de los visibles— para los que sea más importante (o al menos igual) el hecho cultural, social y artístico del teatro que el hecho empresarial y económico?

¿O será que faltan infraestructuras que alberguen e impulsen la creación propia —y muy desconocida para el gran público— de nuestra sociedad, y sobre cuyas producciones pueda fijarse la mirada ávida de éxitos de los productores más predispuestos para el comercio? ¿Será que a los responsables de estas infraestructuras les resulta más cómodo hacer declaraciones y hacerse fotos en apoyo a la autoría teatral española contemporánea, que pelear presupuestos, que imaginar e implantar políticas reales? ¿Será que la sociedad civil que se dedica a la creación teatral carece —o no sabe usarlas— de las armas apropiadas para presionar y obligar a las instituciones a realizar una política real a medio plazo para estimular la imaginación y la creación teatral de los ciudadanos que viven por estos pagos?

¿Qué será, será...?

Las generalizaciones retóricas son fáciles, sí, y divertidas, pero no suelen llevar a territorios cercanos a la verdad, aún suponiendo que éstos existan tratándose de política cultural. Sin embargo sí que sirven para levantar liebres y resumir enfoques simplistas que por desgracia son más abundantes de lo que debería.

Los hechos, por lo visto, son algo parecido a esto: en los datos del Centro de Documentación Teatral para el 2004 se observa que de los 814 estrenos (ámbito profesional, lírico incluido), realizados en nuestro país aproximadamente 376 correspondieron a autores españoles contemporáneos (posteriores a los 60/70): un 46%. ¡Albricias!, dirán algunos, no está tan mal. No... pero ¿dónde se estrenaron tantísimas obras

de autores españoles contemporáneos?

En un reciente estudio realizado sobre las salas alternativas de nuestro país (oficialmente salas de menos de 250 butacas) se aportaba el dato de que el 92% de los estrenos de autores españoles vivos se producía en estos locales. Y, efectivamente, si buscamos los autores de las obras estrenadas en Madrid en 2004 (Centro de Documentación Teatral), de los 285 estrenos de teatro (no musical, infantil incluido), aproximadamente 130 (un 45%) fueron de autores españoles vivos y de ellos, 98 se estrenaron en salas alternativas (un 75%).

Es decir, que las salas alternativas, desde el punto de vista de la autoría teatral están cumpliendo una función importantísima: la de dar una salida a una gran cantidad de autores españoles —jóvenes y ya no tanto— que pueden estrenar allí sus espectáculos. Al margen de esto las salas alternativas son y pueden ser muchas más cosas —en cuanto se refiere a su posicionamiento artístico—, pero que de hecho están cumpliendo este papel es innegable.

Y a veces cumplirlo supone aguantar una presión grande para poder dar cabida a un gran número de proyectos, diseñar una multiprogramación sostenible e intentar darle una publicidad que se hace más compleja por el hecho de ser múltiples espectáculos. Es importante conocer esto para comprender el rol trascendente que las salas alternativas están teniendo para toda una generación de autores, que arranca con Sanchis Sinisterra, fundador él mismo de una de las salas más veteranas de Barcelona. Todos los nombres que se me ocurren los he visto —repetidas veces— en estas salas, y esta generación de autores empieza ya a ser conocida por un público más amplio.

Es bueno reconocerles este papel a las salas, y reivindicar su apoyo por parte de la sociedad (es decir, de nuestras instituciones). En el caso de Madrid el compromiso del actual equipo municipal era mantener este apoyo. Sin embargo ante el incremento en el número de nuevos espacios, alguno de los cuales se ha ganado ya una aceptable corriente de público (como la sala Réplika, seguida de Guindalera, Lagrada y otras) debería incrementarse también el apoyo para mantener el valor adquisitivo del aporte institucional, si no queremos que las declaraciones se queden en palabras huecas.

Las salas alternativas, desde el punto de vista de la autoría teatral están cumpliendo una función importantísima: la de dar una salida a una gran cantidad de autores españoles —jóvenes y ya no tanto— que pueden estrenar allí sus espectáculos.



Escena de *Café* de Susana Sánchez,
Luis García-Araus y Javier G. Yagüe.
Compañía Cuarta Pared.

¿Dónde están las salas consagradas a estrenar únicamente textos de autores españoles contemporáneos (no forzosamente alternativos en sus lenguajes)?

Pero además de esto, los datos antes citados nos deberían hacer pensar y buscar nuevas formas de crear un sólido tejido de base que permita la evolución de un mundo teatral de altura en nuestro país, no sólo en el teatro de ocio, cuyos espectadores siguen aumentando y de lo cual me congratulo, si no en todas las vertientes de la escena. ¿No sería positivo descargar —en parte— a las salas alternativas de la responsabilidad de servir de campo de experimentación a la dramaturgia española emergente y crear una iniciativa institucional que cumpliera ese papel, especialmente adecuado para el terreno público? ¿Dónde están las salas consagradas a estrenar únicamente textos de autores españoles contemporáneos (no forzosamente alternativos en sus lenguajes)? También este es un viejo proyecto, pero que nunca se ha acabado de poner en práctica, aunque la Olimpia en sus tiempos hizo parte de este trabajo. ¿Volverá a hacerlo?

En Barcelona existe el proyecto T6, dedicado al apoyo de nuevos dramaturgos: los resultados no han podido ser más visi-

bles. ¿Por qué en el centro del territorio INAEM no hay nada parecido? ¿Por qué en el otro centro principal de producción teatral del país, con un volumen superior aún al de Barcelona, no hay nada parecido? En Cataluña existe una presión cultural lingüística que no existe en Madrid y que hace que sea directamente el Teatro Nacional Catalán el que asuma esta tarea. Tal vez aquí podría ser fruto de una colaboración entre Ministerio y Ayuntamiento, dado que éste último dispone de una considerable red de centros culturales, muchos de los cuales poseen infraestructuras infrautilizadas... (que aparte de a la creación, también podrían ayudar a la exhibición, proceso cuya puesta en marcha aún estamos esperando muchos ansiosamente).

Para terminar, no creo, evidentemente, que ninguna de las hipótesis al inicio de este artículo sean la verdad. Aunque todas ellas posiblemente tengan algo —un poco— de cierto.

¿Será que podemos ponernos todos de acuerdo para apoyar nuevas alternativas? ■

MADRID en obras

[Sergio Herrero]

Director de Ophelia, revista de teatro y otras artes.
Coordinador y gestor cultural de la Asociación de Teatro
para la infancia y la juventud ASSITEJ-España.

Es el pulso de la calle: «mi hijo ya va al teatro en la escuela, lo llevan al menos una vez al trimestre», «no sabía que aquí cerca hubiera un teatro, y menos que tuviera funciones infantiles»... quizá habría que educar a los padres para que puedan y sepan educar a los hijos en el teatro; padres que no fueron educados en él y por eso no sienten la necesidad de contagiarlo, hijos que sólo si conocen ahora ese placer sabrán reservar un tiempo para él durante el resto de su vida.

La educación en el teatro tiene que ver mucho con lo que los expertos en marketing llamarían su visibilidad, palabra que toma doble sentido en este caso: que vaya a verse, pero fundamentalmente que se vea que existe. Esa es una labor de todos, pero, como siempre, los poderes públicos han de recoger ese «todos» y proyectarlo, ser médium desde y para el pueblo. Y para esa visibilidad es imprescindible la cercanía; si algo tan descomunal como los grandes medios de comunicación influyen tanto en la gente, si tienen esa visibilidad, es porque,

dejando aparte que sean voceros de sí mismos, entran en la cotidianidad hogareña de cada uno. La labor, por tanto, de hacer visible el teatro se hace imprescindible en los poderes públicos más cercanos: los ayuntamientos.

Los conocedores del teatro infantil admiran ciertos países donde su desarrollo es, nunca mejor dicho, espectacular. ¿Qué hizo posible que eso sea así? Una tradición de años, una consolidación en la vida cotidiana de sus ciudades. Ciudades abarcables, cómodas para el desarrollo cultural. Cercanas a

Basta entrar en los sitios web de las diferentes ciudades españolas y ver qué lugar ocupa la cultura, qué cosas aparecen en portada y qué tipo de eventos se anuncian y ofrecen.

Lo que el Ayuntamiento de Madrid ofrece con muy diferente arraigo se reduce prácticamente a la atención que sus espacios escénicos ponen a una fecha muy determinada.

sus habitantes. Muchos europeos han aprendido que vivir en ciudades medias, ajenas al concepto de metrópolis, puede ofrecer las mismas posibilidades con mayor comodidad, si están dotadas de los medios oportunos. Y mientras, en las grandes ciudades se hace necesaria la cultura barrial, vecinal. Lo que se traduce en una capital como Madrid en la potenciación de órganos de gobierno como las juntas de distrito.

En esas ciudades europeas, aunque esto suene a cuento, el teatro está en la calle, los fines de semana ocupa un lugar privilegiado entre la oferta de ocio. Es un juego más, con la importancia que eso tiene, puesto que una obra —play, el inglés recoge un este doble sentido en esta palabra— es puro juego, disfrute. Justo lo contrario a la obligación, por mucha importancia que también tenga, escolar o culturalmente malentendida. El teatro infantil ha de ser, allí lo es, más que las salidas puntuales de las aulas o la reproducción corporal de una obra perteneciente a la programación curricular de literatura. Y todo ello es lo que ocurre en esas ciudades, por supuesto, con algo más que el apoyo del ayuntamiento: la implicación, la iniciativa, el compromiso y la dedicación. En la creación, promoción y desarrollo de espacios y de medios para una puesta en práctica rigurosa, y en la financiación de todos los aspectos implicados en esa tarea.

Si hoy día el teatro es de minorías, quizá cabe pensar que hay que invertir en la educación de los más pequeños y en la potenciación de el arte que a ellos se dedica, para cambiar esa situación de modo que en el futuro la demanda del tejido teatral sea mayoritaria. Que más de un 10% de lo que se dedica a teatro sea para teatro infantil puede sonar a disparate, pero así es en esos países de los que hablábamos¹.

No voy a hablar de cifras: saldríamos perdiendo en cualquiera de los casos, incluso en nuestro propio país: en comparativas con otros ayuntamientos de grandes ciudades, donde frente a la desmesura de las obras públicas prefieren hacer públicas las otras obras, las artísticas, las teatrales, y donde hay juntas, áreas de gobierno, etc. que cuentan con verdaderas partidas para el teatro. Podríamos hablar, entonces, de visibilidad, de promoción de las artes escénicas. Basta entrar en los sitios web de las diferentes ciudades españolas y ver qué lugar

ocupa la cultura, qué cosas aparecen en portada y qué tipo de eventos se anuncian y ofrecen. Pero no, tampoco hablaremos de ello, porque ahí nos ganan hasta las pequeñas, porque, ya lo hemos señalado, todo el mundo se entera de cualquier evento, sea de mayor o menor calidad y envergadura, mientras en la capital nada suple el ruido que supone la acumulación de ofertas, que oculta a menudo las más interesantes o más necesarias propuestas entre las más populares u oficiales. La promoción de las artes acaba siendo un membrete que corresponde a instancias mayores (como la financiación) y en esa patata caliente que es el traspaso de competencias se pierde el sentido, la finalidad y el desarrollo útil de todo esto. El ciudadano se entera antes por los medios de comunicación de la exposición que hay en la Tate Gallery de Londres que de la que hay a dos calles de su casa. Y esto afecta tanto al terreno adulto como al ya de por sí soterrado de la infancia y la juventud.

Dejemos la competencia a un lado: fuera de que haya quien ofrezca más o menos, lo importante es que esas propuestas estén ahí, y podamos acceder a ellas. Luego, claro, otra cuestión es su calidad, a cuáles atiende el ayuntamiento y con qué cuenta para su difusión. Algunos espacios para las artes escénicas del Ayuntamiento guardan un huequito para el mundo infantil que deseamos que poco a poco crezca —tanto en edad, consolidándose, o tiempo, con temporadas más amplias y dispersas, como en tamaño, ocupando los espacios que su importancia merece— y lo crucial es la seriedad con que se tome ese apartado de su gestión. Teniendo eso, que es básicamente una cuestión de actitud e intención, se reflejará en todo lo demás: ayudas, difusión, variedad, calidad... y concurrencia de público.

Lo que el Ayuntamiento de Madrid ofrece con muy diferente arraigo se reduce prácticamente a la atención que sus espacios escénicos ponen a una fecha muy determinada:

En Navidad, fiesta principalmente tomada por los chavales, el Ayuntamiento pone en marcha su programa «Madrid, ciudad de los niños». Desarrollado fundamentalmente en el Espacio Cultural Conde Duque, el año pasado estuvo dedicada al Quijote, y este año girará en torno al mundo del circo. Contará con varias compañías madrileñas

¹ Ronald Brouwer, «El crecimiento holandés: de tomates y otros cultivos» en *Ophelia*, revista de teatro y otras artes, núm. 6-7 dedicado a teatro infantil, págs. 70 a 72, nota.

como Orient Express Orkestra, Kambahiota Troup, Industrial Teatrera, Espiral Teatro o Carampa y Turaraina (estas últimas también se ocuparán de los talleres circenses).

Pero los otros espacios del Ayuntamiento también limitan a estas fechas su programación infantil. Así ocurre con un teatro con el que seguro que a más de uno le habrá ocurrido lo mismo que a mí; estoy convencido de que no soy el primero que tiene un amigo extranjero (amiga, en mi caso) viviendo en Madrid desde hace unos años, que de pronto le ha dicho, con emoción: «han abierto un nuevo teatro en Madrid. No sala pequeña, uno de los grandes. Era un edificio antiguo, lo han «remodalizado». Y ha resultado ser, paradójicamente, uno de los teatros más antiguos, sobre todo si nos remontamos a su existencia como corral de comedias, el Corral del Príncipe: el Teatro Español, que, cerrado durante años a la novedad —de ahí quizá la confusión de esta amiga que no hace sino corroborar una sensación que muchos vivíamos—, ha germinado teatro vivo en la plaza de Santa Ana, y parece haber tomado un gran impulso desde la retaguardia hasta convertirse en centro de referencia de las artes escénicas de la capital, como siempre debió corresponderle, abriéndose a una variedad de propuestas dignas hasta ahora sólo del «Festival de Otoño» (esa

estación en la que uno ha de empacharse de teatro para que le dure el buen sabor mientras el erial de los otros meses transcurre en la meseta). Pues bien, el rebrote de su escenario ha alcanzado también al esqueje de su programación infantil —y disculpen los juegos florales: un poco de renacimiento entre tanta tala—: de las propuestas de cartón piedra a colorines de la mujer del anterior director a la propuesta de Olga Margallo de un Romeo y Julieta pensado para niños y niñas hay un abismo más grande que el foso de orquesta de la sala. Una obra joven —hoy la edad de Shakespeare cuando la escribió le harían seguir calificándole como joven promesa, o a lo sumo joven genio— para un público joven, con actores jóvenes —nunca lo suficiente para encarnar este amor preadolescente cuyos comportamientos sólo se entienden desde esa intensa y desconcertante edad— y una versión a la altura de esa renovación antes referida y siempre demandada o cuando menos agradecida por el público al que se dirigió: musical (nada *westsidestoriano*) con los personajes que se revelan al autor cambiando su destino aciago. Sencillamente eso basta para notar la diferencia. Esta Navidad, como no podía ser menos, otra obra de esta directora, *Clown Quijote de la Mancha*, se suma al 400 Centenario. Es también adapta-

Hemos de insistir en la promoción, la visibilidad de estas actividades. He podido ver campañas para las que se han impreso carteles que han dormido luego en los lugares donde se realizaban.

El Circo de la Telaraña
del titiritero Edu Borja.
Festival Titirilandia 2005. Madrid.



Foto: Sergio Domínguez.

Ni siquiera hay enlaces entre la página oficial del Ayuntamiento y la de ¡Madrid!, que bien merece las exclamaciones porque está la cosa como para llevarse las manos a la cabeza.

ción suya y de Antonio Muñoz de Mesa, y propone la participación de los niños para llevar a cabo la función, revelándoles los secretos del teatro y descubriéndoles con el resultado de este montaje la figura de Don Quijote, apoyados en la clave del Clown. Confiamos en que este teatro apueste por consolidar su programación destinada a público infantil y juvenil más allá de estas fechas.

Aún más propuestas navideñas: otro gran teatro del Ayuntamiento tampoco se mueve de esta fecha obligada y sólo aquí nos ofrece su propuesta para la infancia. Hablamos del Teatro de Madrid, que cuenta con uno de los más grandes escenarios del estado, oculto entre el edificio adjunto del Centro Cultural del barrio y la trasera de ese centro comercial pionero de los actuales monstruos que atascan nuestras carreteras, La Vaguada, y gestionado por una empresa privada (tanto es así que, por ejemplo, este es el único teatro del Ayuntamiento con página web propia, pero la cabecera corresponde con la de la empresa y no hay vínculos entre esta página y las del Ayuntamiento). En el empeño de introducir a los niños en el mundo de los musicales que pueblan los teatros comerciales de la capital, Jana Producciones nos presentó el año pasado *En nombre de la Infanta Carlota*, y este año *Antígona tiene un plan*, rebautizada como *La princesa Antígona* y basada en la leyenda griega. Ambas de elenco numeroso, efectistas, con producción musical de Augusto Algueró y dirigidas por Javier Muñoz. El año pasado, la temporada se prolongó en enero con una adaptación teatral de Cynthia Miranda del *Principito*, un espectáculo de luz negra de la compañía Sinpapeles, formada por estudiantes y profesionales de Comunicación Audiovisual.

Aún hay más: la nómina navideña se completó el año pasado con la ópera para niños, *Hansel y Gretel*, de Engelbert Humperdinck, inspirada en el cuento de los Hermanos Grimm, dirigida por Pablo Taviel de Andrade con un reparto de media docena de intérpretes junto a coros de diversas escolanías. ¿Dónde? En el Centro Cultural de la Villa. Este año será *Pedro y el lobo*, por la compañía Etcétera, espectáculo (de nuevo) de luz negra con marionetas que contará con la Orquesta de Cámara de Madrid (del 3 al 24 de diciembre) y *Alicia*, por Réplika Teatro, dirigida por Jaroslaw Bielski (del 27 de diciembre al 8 de enero). Pero afortunada-

mente desde hace un año la oferta de este espacio se sale de la consabida Navidad. Buceando en una sonora cascada, apisonado por el peso del banderón de la España post-imperial, el teatro del Centro Cultural de la Villa, soterrado como la propia cultura, trata de sacar a flote uno de los festivales más originales y exclusivos de toda la cartelera española. Profundizando en el teatro para niños, el festival se especializa en la primera infancia, la más creativa, con mayor capacidad de sorpresa y más imprevisible. Así, «Rompiendo el cascarón», para un público de 0 a 3 años, es precisamente eso: creativo, sorprendente e imprevisible. Pero merece la pena también a los mayores que los acompañan poder adentrarse con los bebés en su mente onírica e inconsciente, en la magia del descubrimiento del medio que los rodea, representado en otro medio que a su vez descubrirán: el teatro. Propuestas activas y luminosas que en su primer año han contado con un gran éxito, a menudo con la venta de entradas anticipada agotada de semana en semana. Un teatro donde la libertad artística y creativa puede llegar a su máxima expresión, donde la abstracción es pura. Surrealistas, dadaístas y otras vanguardias verían en él el más puro teatro, y mucho aprenderían las compañías más pretendida y pretenciosamente modernas si se fijasen en estas obras. No se precisa de comprensión para su disfrute, lo que las convierte en universales, más allá de lenguas o códigos: nada existe fuera de la obra, todo lo que hay en ella se descubre por primera vez. Esta universalidad ha permitido acoger y disfrutar, sin necesidad siquiera de los incómodos sobretítulos, cuatro obras de Italia, Bélgica y Francia, junto a otras cuatro de nuestro país, alguna de las cuales ya habíamos tenido la oportunidad de disfrutar poco antes en «Teatralia» «el Festival de Teatro para niños y Jóvenes de la Comunidad de Madrid» que este año alcanzará su décima edición estrenando equipo directivo, en aquél entonces llevado por la misma cabeza pensante de Carlos Laredo.

Aquí también encontramos el problema de la poca visibilidad, y no es por culpa del lugar físico, que el propio ayuntamiento no duda en describir como «prácticamente oculto a la mirada del visitante al estar por debajo del nivel de la calle»: no es cuestión de entrar aquí a juzgar la solución arquitectónica de la



Foto: Chicho.

plaza, funcional y original, con esa impresionante cascada que no siempre muestra el bullicio de sus aguas, y no sólo por causa de la sequía. El problema es que la difusión de las actividades del Centro a veces no es mayor que el de cualquier Centro Cultural de barrio. Menos aún en Internet.

Pero han de ser los títeres quienes vengan a salvarnos. El Retiro dispone de un reducto permanente, también de gestión privatizada, para las marionetas. Se trata del Teatro de Títeres y da cabida a diversas compañías españolas. Marta Bautista es la responsable de programación y hace lo que puede (podría pedirle algo de renovación: las compañías son las mismas desde hace muchos años) con el poco presupuesto con que cuenta y el pequeño abandono de que es objeto por las instancias oficiales, aunque hay intención de acometer una reforma —qué miedo— dentro de un plan que está ya transformando el Retiro zona por zona: nada se libra del llanto de la escavadora. Aquí, mucho más allá de la época navideña —aunque también atienda a esas fechas enmarcando su programación en el programa «Madrid, ciudad de los niños»—, hay espectáculos todos los sábados y domingos del año.

Pero los títeres no se conforman y a menudo se escapan al paseo junto al lago. Y en época veraniega «Titirilandia», lleva también

compañías extranjeras al Retiro en un programa enmarcado, por su parte, en los «Veranos de la Villa», y que resulta ser con sus más de 50.000 espectadores una de las actividades con mayor asistencia. También dirigido por Marta Bautista a través de la Asociación Cultural Titirilandia, reúne más de treinta propuestas que alcanzan también espacios como la Casa de Vacas o ese espacio que cajas de caudales y montes de piedad con su el nombre de la capital tuvieron que generar para sacarnos de la abulia municipal mostrando vanguardia y multiculturalidad, La Casa Encendida, dentro de su apartado de actividades «Un verano de cuento».

Y aún los títeres llegan fuera del parque: bajo la misma gestión de los títeres del Retiro, en la sala 2 del mencionado Centro Cultural de la Villa se celebran desde hace cerca de diez años en otoño-invierno los «Domingos de títeres», y también ese festivo día de la semana, a las 12 de la mañana hay un espectáculo en el Templo de Debod. E incluso el segoviano festival «Titirimundi», con Julio Michel a la cabeza —galardonado este año con el *Premio Nacional ASSITEJ España* por extensa e importante labor—, ha logrado extenderse a un par de plazas que el Ayuntamiento le ha cedido en Madrid: en 2005 fueron la Plaza de San Andrés y la Plaza de la Paja, que acogieron 18 re-

Romeo y Julieta de William Shakespeare. Compañía del Teatro Español. Directora Olga Margallo.

Lo público, esto se ha dicho muchas veces, está para apoyar lo diferente, lo que no es comercial, lo que quizá no dé beneficios económicos, pero sí culturales, intelectuales, que es lo que se ha de buscar

Se echa en falta un espacio escénico, una sala de teatro público destinada única y permanentemente al teatro infantil.

presentaciones de 9 compañías distintas, donde acudieron titiriteros de todo el mundo, desde China, EE.UU. a la República Checa o Italia. La entrada a muchos de estos actos es libre, y aunque haya quien se queje de que la gente tiene que empezar a acostumbrarse a pagar por ver teatro, la gran afluencia de público indica el éxito que puede dar al Ayuntamiento este tipo de actividades y lo útil que es incentivarlas.

De nuevo hemos de insistir en la promoción, la visibilidad de estas actividades. He podido ver campañas de actividades para las que se han impreso carteles que han dormido luego en los lugares donde se realizaban, que no se han difundido. Merecería la pena que los vecinos recibieran esa información en sus casas, pero sobre todo es importante que quien busque información la encuentre fácilmente. Si uno quiere encontrar la programación del teatro de títeres, mejor que en cualquier página del Ayuntamiento, ha de buscar en: <http://www.titerenet.com/>

Y peor aún lo tienen otros teatros: algunos aparecen en la página de www.munimadrid.es con muy escaso resultado, y otros en la de www.esmadrid.com, porque los municipios han decidido que el teatro es cosa del turismo y que los ciudadanos de la villa y corte no estamos interesados en ese tipo de obras y con las públicas mejor nos quedamos en casa para no tener que esquivarlas. Cómo no será la cosa que ni siquiera hay enlaces entre la página oficial del Ayuntamiento y la de ¡Madrid!, que bien merece las exclamaciones porque está la cosa como para llevarse las manos a la cabeza. Pero no hemos de extrañarnos: de nuevo hablamos de un modelo de gestión empresarial mezclándose con lo público y esas medias tintas no son nada buenas, porque, como en todo traspaso de competencias, siempre hay cosas que quedan en tierra de nadie. Puesto que además ya estamos viendo que si salen adelante estas temporadas es gracias a la labor de los programadores de las propias salas, que sí están interesados en proporcionar espectáculos de calidad, mejor sería que cada teatro contase con su propia página web, algo sin duda con gran beneficio para su visibilidad.

Por último, sin entrar demasiado en la competencia de las Juntas Municipales de Distrito, ya hemos señalado que el desarrollo de las infraestructuras vecinales, inicialmente potenciada con la creación de

centros culturales en los años 80, convertidos en los 90 en academias baratas y completamente vendidos a empresas de gestión más educacional que cultural, debería ser tomado en más consideración. Estos centros, en muchos casos con dotaciones insuficientes —en el caso de los salones de actos hablamos no ya de ausencia de vestuarios en muchos casos, sino de falta de bocas en los escenarios, iluminación y multitud de elementos que hacen que hacer una función allí sea todo un logro— acogen básicamente teatro amateur, cosa que no es mala labor para potenciar a estas compañías, pero que también merecería una mezcla con el teatro profesional, para poder conocer modelos de referencia verdaderamente útiles, y que el público pueda acceder a otro tipo de obras que a buen seguro les sorprenderán si es la primera vez que ven un montaje profesional destinado a público infantil o juvenil cuidado y con criterio, más allá de las campañas escolares con las que también colaboran estos Centros Culturales, pero que por horarios y convocatoria se ven restringidas a la comunidad escolar. En ellas, eso sí, se pueden ver propuestas bastante curiosas e interesantes de compañías profesionales como El Tinglao, que integra actores con y sin discapacidad, y que durante los dos últimos años han ofrecido el poético espectáculo *Lluvia pregunta por el sol*, escrito por José Luis Gómez Toré, y que prepara ya su próximo montaje infantil, *Dora dibuja caracolas* de Tomás Gaviro Ponce. Aparte de las campañas escolares, algo de este teatro profesional llega gracias a la «Semana Internacional de Teatro para Niños y Niñas» que organiza en otoño Acción Educativa y que este 2005 ha llegado a su vigésima edición. Las juntas de Ciudad Lineal y Palomeras Bajas y Arganda ceden respectivamente los Centros Culturales Príncipe de Asturias, Paco Rabal y Pilar Miró para la actividad, que también se desarrolla en salas comerciales. Cuenta con participación internacional (Italia, Francia, Noruega, Suiza, Bélgica y Japón) y este año se enriquece con actividades paralelas de intercambio internacional y de formación permanente.

Los teatros públicos han de permitir y garantizar la total libertad, sin dejarse llevar por partidismos o ideologías, prejuicios al fin y al cabo que acaban desembocando en



Foto: Sergio Domínguez.

el tópico: el teatro para niños, alegre, colorista... al final sin conflicto, sin interés. Lo público, esto se ha dicho muchas veces, está para apoyar lo diferente, lo que no es comercial, lo que quizá no dé beneficios económicos, pero sí culturales, intelectuales, que es lo que se ha de buscar. Las cifras son la muerte del teatro.² Al arte no se le pueden pedir cifras, sino calidad, y su corazón es la creación. Mientras las cifras sigan siendo lo que les importa, poco podrá latir en los escenarios. Y más si, como en el teatro infantil, todo es fruto de lo puntual, lo contingente y casi azarico: parece que las propuestas se cuelan en la programación más que ser el resultado de un plan estudiado para su fomento, más un rompecabezas completado con los restos de unos presupuestos que una partida presupuestaria concreta. Al preguntar al equipo de Alicia Moreno, se percibe un «a ver, pensemos qué cosas podemos decir que hacemos de teatro infantil» que un planteamiento serio sobre algo tan importante.

Aún así, parece haber mejores intenciones que con el equipo anterior. Y en cualquier caso desde abajo, gracias al empeño de algunos gestores de las salas, algo se va consiguiendo. Afortunadamente. De lo contrario, lo público da la falsa impresión de convertirse en innecesario, inútil, y el arte en algo lejano a la demanda, algo que sólo se ha de echar de menos como si fuera inevitable su añoranza, fatal y utópica.

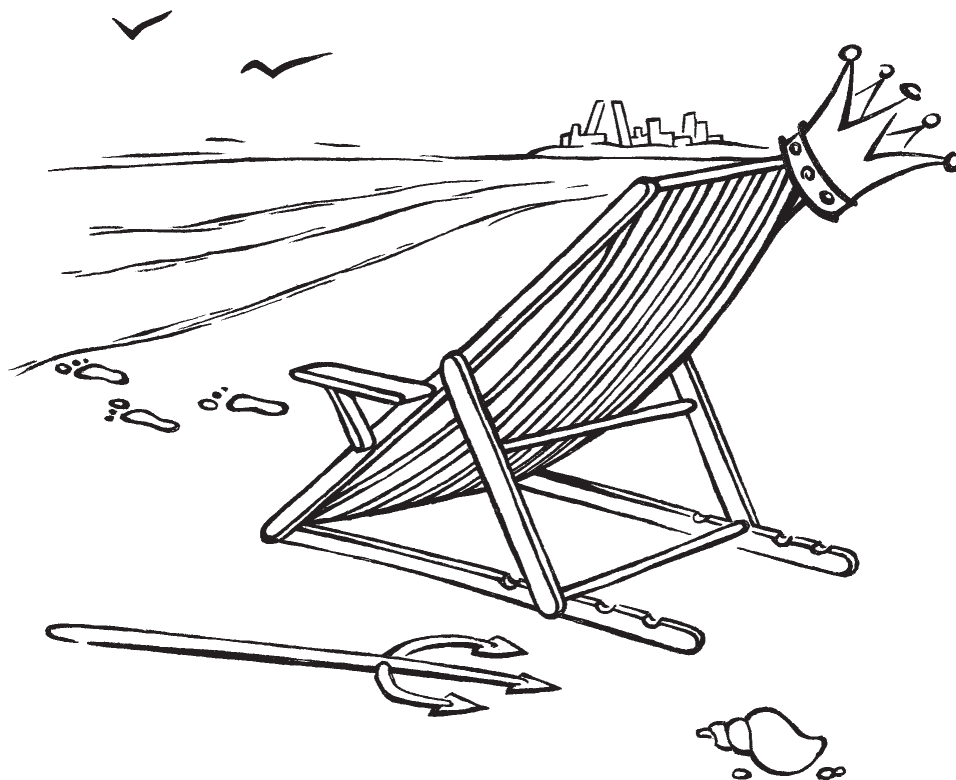
Habrà quien piense después de lo aquí expuesto que es más que suficiente, pero estoy convencido de que las salas públicas especializadas en teatro infantil, que también comparten este empeño, estarían encantadas con que su desarrollo fuera mayor y no dudarían en celebrar la aparición de nuevas iniciativas públicas. Por ejemplo: se echa en falta un espacio escénico, una sala de teatro público destinada única y permanentemente al teatro infantil. Ojalá tendamos a ello y alcancemos el nivel de esos países que admiramos. ■

La Mar de Marionetas de Marta Bautistas. Festival de titirilandia 2005. Madrid.

² En contra de lo que el Consejero de Cultura y deportes de la Comunidad de Madrid Santiago Fisas se atrevía a decir en las palabras introductorias al programa de la octava edición de Teatralia.

¿Madrid, capi

[Ignacio Amestoy]



El verano pasado, en pleno agosto, visité Dublín, una de las capitales europeas de segundo orden aunque con una pujanza en todos los sentidos que da envidia. Me interesaba palpar el ambiente de la ciudad ahora, ¡que hasta tiene un puente de Calatrava!, y ver una exposición sobre el *Ulysses*, de James Joyce, que se realizaba con motivo del centenario del Bloomsday, ese 16 de junio de 1904, en que el novelista, y también dramaturgo, sitúa la peripecia de Stephen Dedalus y Leopold Bloom. ¡«La noche de Max Estrella» se nos ocurrió pensando en el «Bloomsday»! La querencia teatral me hizo informarme, además, de las posibilidades que tenía, en los cinco días que iba a permanecer en la capital irlandesa, de ver algo de teatro. ¡Cómo, sólo, algo!

tal del teatro?

Del 17 al 21 de agosto se podían ver en Dublín seis obras de John Millington Synge, que representadas por la compañía Druid, de Galway, se ofrecían en el veterano teatro Olympia, de dos en dos, de lunes a viernes, y el sábado todas seguidas, desde el mediodía hasta la noche. Un solo decorado, con significativas variantes y un elenco de primera. Las obras en un acto, *Jinetes hacia el mar*; *La boda del calderero*, *La fuente de los santos* y *La sombra del valle*, junto a *El botarate más grande del mundo occidental* y *Deirdre de los pesares*, lo que quiere decir casi toda su producción de una tacada. ¡Imaginemos lo que sería representar seis obras de Lorca! La compañía hacía escala en Dublín de paso hacia el Festival de Edimburgo.

En el Trinity Collage, la universidad más antigua de Irlanda donde estudiaron desde Wilde a Beckett, precisamente en el Players Theatre del Samuel Beckett Centre, de moderna y sencillísima factura, tuve la suerte de que se programara un soberbio montaje de, ¡vaya!, *Esperando a Godot*.

En el Abbey, la sede del teatro Nacional, fundado por Yeats, Synge y Lady Gregory, también en 1904, hace cien años, se ponía la obra de otro irlandés, Oscar Wilde, ni más ni menos que *La importancia de llamarse Ernesto*! ¿Cómo verían las gentes del teatro nacional irlandés la obra, tan inglesa, de Wilde? Pues, con inteligencia. Todo el reparto era de hombres. E, independientemente de rodearla de un prólogo y un epílogo en el París de los últimos días del escritor, el ver a Lady Bracknell, con sombreros descomunales, interpretada por un gran actor como Alan Stanford, era suficiente ironía. Stanford interpretaba también a Wilde. Es significativo el epílogo de la versión, basado, como el prólogo, en la biografía que del escritor hizo Frank Harris. Wilde está en un salón y pide absentia. El camarero le dice que sólo hay champán. Y Wilde, tras sopesarlo, le contesta: «¿Por qué no?». Eso, ¿por

qué no *La importancia de llamarse Ernesto* en el Abbey? ¿Por qué no Unamuno en el Arriaga de Bilbao?

Tuve tiempo para ver una de las obras de uno de los autores irlandeses más jóvenes y más premiados, Denis Byrne. La pieza se llama *The mobile*, y es una feroz crónica sobre las mafias de la inmigración en el Dublín de hoy. La representación tenía lugar en un pequeño teatro en el meollo de la capital, el Andews Lane Studio. Unos días antes hubiera podido ver en una de sus dos salas de este concurrido teatro, *Tejas Verdes*, de Fermín Cabal. ¡Fermín en Dublín! ¡Qué pena no ver su obra allí!

Decía «concurrido teatro». Sí, éste, en sus dos salas —en la otra en esos días se ofrecía una comedia—, estaba a tope, de un público que oscilaba entre los veinte y... los setenta años. Como todos los teatros que frecuenté. ¡Y la penúltima semana de agosto!

Como el lector podrá comprender, la satisfacción del viajero, cuando acabó la escapada, fue máxima. Una satisfacción, no sin tristeza. Volvía en el avión a Madrid y quise ver los periódicos de ese día, el 22 de agosto de este año, tanto de la capital del oso y el madroño como de la ciudad condal, y detenerme en las carteleras teatrales. El panorama era desolador. Los teatros públicos cerrados. ¿Fue Gustavo Pérez Puig el que abrió el Español durante los veranos? Y los teatros privados, a la cuarta pregunta. O sea, que si un aficionado al teatro llegaba a Madrid se encontraba con que lo único que podía hacer era pasarse a las artes plásticas y darse una vuelta por el Museo del Prado, *of course*, ver el Guernica en el Reina y, tal vez, darse una vuelta por el Thyssen y ver las pinturas de Macarrón de los actuales Reyes de España. ¡Los museos, esos cementerios, que decía el pintor Courbet en la Comuna! ¡Hasta los Veranos de la Villa, que este año experimentaron el magnífico espacio del Matadero, habían ya acabado! ¿Pero, cómo, en pleno agosto? Pues, sí.

Si un aficionado al teatro llegaba a Madrid se encontraba con que lo único que podía hacer era pasarse a las artes plásticas y darse una vuelta por el Museo del Prado.

Al tiempo, en Londres
había nueve Shakespeare y
un Lorca. Y en París estaba
abierta la Comédie y
los preestrenos de la
temporada, a mitad de
precio, porque
así lo quieren los
empresarios de paredes.

Al tiempo, en Londres había nueve Shakespeare y un Lorca. Y en París estaba abierta la Comédie y los preestrenos de la temporada, a mitad de precio, porque así lo quieren los empresarios de paredes. Y días después estuve en Japón, y allí, en una ciudad como Nagoya, pude ver en un teatro de unas dos mil localidades la representación de una obra japonesa de principios del XX, que comenzaba a las tres de la tarde y acababa a las ocho. Hasta la bandera, también. Y un alarde técnico y humano.

¿Y todavía tenemos el tupé de considerar a Madrid capital del teatro? Por favor... Y lo malo es que vamos para atrás. Se podrá criticar a Pérez Puig, pero él abrió el Teatro Español en verano, y otros lo cierran. ¡Esa es la realidad! Y tenía una programación que llenaba diariamente. ¿Qué no era lo que nos gustaba? A muchos espectadores, sí. ¡Y, después de todo, por qué Madrid tiene sólo un teatro municipal, que pueda considerarse como tal teatro, mientras en Belgrado hay 16? Si aquí tuviéramos 16 teatros municipales, a nadie extrañaría que en uno se revisara a los que López Rubio llamó integrantes de «La otra generación del 27», una generación a la que, por cierto, Mario Gas rinde ahora homenaje en la figura de Miguel Mihura con una magnífica exposición y unas mesas redondas de postín.

En fin, estábamos en los «Veranos de la Villa», que ya apenas tienen teatro. Uno ya es mayor..., y recuerda unos «Veranos de la Villa» que el Viejo Profesor y el concejal Ramón Herrero le encargaron a éste que escribe en 1985. Así que han pasado veinte años... Tuvieron lugar del 6 de julio al 16 de septiembre. Narros, con D'Odorico, Granero y Roa, montó *Bohemios*, en La Corrala; mi querido Mario Gas hizo una soberbia *Salomé*, con Nuria Espert, en la plaza de la Almudena, con versión de Terenci Moix, con Félix Rotaeta por allí; Plácido Domingo y Pilar Lorengar llenaron el estadio del Manzanares con *Otelo*, esa pieza «facilita» de Verdi; José Luis Alonso de Santos presentó *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, en el Templo de Debod, con la dirección del recordado, y premiado justamente ahora con el Nacional de Literatura Dramática, Alberto Miralles. También en Debod, otros tres montajes: *La Orestíada*, en toda su extensión, en versión de Domingo Miras, Adrados y su director, Manuel Canseco; *Fiestaristó-*

fanés, un bello invento de Stavros Doufexis, encabezado en su reparto por Esperanza Roy, y, en tercer lugar, otra de las joyas de la literatura dramática, el *Urfaust*, en versión y dirección de Ricard Salvat. En Conde Duque, se pudo ver la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, de Alfonso Sastre, dirigida por Enric Flores. En el Retiro, Juan Margallo montó la no menos fantástica obra de Luis Matilla, *De aventuras por la luz*. ¡Y en la antigua funeraria de Galileo, La Fura dels Baus estreno *Suz/o/Suz!* Este segundo montaje de La Fura, tras su primer espectáculo, Accions, se coprodujo con Guillermo Heras y su ejemplar —el tiempo nos lo dice cada día— Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Hubo otros espectáculos teatrales en aquellos «Veranos de la Villa». Y así como Heras participó en lo de La Fura, José Monleón desde Mérida fue otro de los coproductores de algunos de los montajes citados. ¡El gran Pepe Monleón! De las colas de espectadores suele hablar Ricard Salvat, asombrado de que Goethe levantara tanta expectación. Eran todos espectáculos hechos en España. Nada del supermercado internacional. Sin franquicias.

En aquel año, antes de que el Viejo Profesor nos dejara, otros eventos teatrales salpicaron las fiestas de Madrid. Don Enrique me preguntaba nada más entrar en su despacho para comentarle que íbamos a tener en los carnavales o en los «sanisidros»: «¿Qué va a haber de teatro, señor Amestoy?» En una ocasión, tras exponerle el programa de unos festejos, el que escribe le comentó al Alcalde: «No sé, don Enrique, si programando tanto no vamos a derivar en una especie de despotismo ilustrado». El Viejo Profesor, me miró un instante, el necesario para sólo decirme: «Mientras sea ilustrado, señor Amestoy». Y volviendo a los papeles, sin solución de continuidad, siguió: «¿Qué me decía? ¿Qué vamos a tener por San Isidro, en el Teatro de la Ópera, a Morente? ¡Por primera vez el flamenco en el teatro de la Plaza de Oriente!» Don Enrique se nos fue meses después. No llegó a sus queridos carnavales. Antes, por Reyes me dijo: «¡Cuideme bien la cabalgata, señor Amestoy!» Se la cuidé. Cuando los Magos llegaron a la Plaza Mayor, al final de su andadura, el Viejo Profesor saltaba como un niño en el balcón de la Casa de la Panadería. ■

Alicia Moreno

Concejala de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid

[Una entrevista de Jesús Campos García presidente de la AAT]



CON LUPA

(el teatro municipal madrileño sobre la mesa de disección)

Jesús Campos: intuyo —corrígeme si me equivoco— que la Concejalía de Las Artes de la ciudad de Madrid, con tanta actividad y tan diversa, debe dar muchos quebraderos de cabeza. Además, que son acciones que, por más que se cuente con un buen equipo, siempre requieren descender al detalle; vamos, que es un trabajo que se las trae. Hasta para hacerlo mal; no digamos ya, si desde el programa electoral, se persigue alcanzar la excelencia. Así que vaya por delante mi reconocimiento por el esfuerzo y por el propósito, por más que en lo segundo me temo que este cuestionario tendrá que cuestionar varias cuestiones.

Primera cuestión: **LOS CENTROS CULTURALES**

Una de las tareas más claras que compete a un Ayuntamiento, por su proximidad al ciudadano, es la de fomentar la cultura de base y propiciar, de una parte, la generación de nuevas propuestas —en este caso, escénicas—, y de otra, el acceso a la cultura del conjunto de la población. Sin embargo, en teatro, que es lo que nos ocupa, ninguna de estas funciones parecen estar suficientemente atendidas. Es mi opinión. Y por eso me pregunto y te pregunto:

— ¿Existe algún programa de apoyo al teatro aficionado? ¿No crees que ese es el semillero?

— ¿Y programas de formación no reglada?

— Ya se que figura en el programa electoral, pero ¿cuándo se va a dar contenido cultural a los centros culturales? ¿Será posible romper algún día la inercia funcional de estos centros y contratar compañías residentes?

— ¿Y un circuito de exhibición? ¿Para cuándo un circuito de exhibición que acerque el teatro a los barrios?

— En definitiva, ¿qué hace el Ayuntamiento para propiciar que surjan nuevos creadores o para fomentar la creación de nuevos públicos?

Nunca jamás desde que se tiene memoria, el Ayuntamiento de Madrid ha prestado tan poca atención a la autoría española como en estos años en los que recae sobre ti esa responsabilidad.

J.C.

Segunda cuestión: LOS VERANOS DE LA VILLA

Los veranos de la Villa, una iniciativa que este equipo hereda de los anteriores, era un intento veraniego que trataba de descentralizar el teatro. Siempre me pareció insuficiente, máxime, conociendo el *Grec*, pero bueno, es lo que había. El problema es que ahora prácticamente no se programa teatro (de los 100 títulos que se enumeran en la web de los Veranos, sólo tres se identifican como obras de teatro); no digamos ya, de autores españoles vivos, que brillan por su ausencia (uno en el Canto de la Cabra). Qué envidia, el *Grec*: allí sí hay autores catalanes.

- ¿Por qué esta tendencia de transformar los Veranos en un festival de música y danza? Y sobre todo, ¿por qué suprimir el teatro? ¿No hay en Madrid plazas para todos?
- Nunca estuvieron claras las vías de acceso de las propuestas a este tipo de eventos. Antes existía una convocatoria pública, que era un auténtico paripé, pues las concesiones se hacían antes de que acabara el plazo (basta con comprobar los calendarios). Ahora la convocatoria se suprimió. ¿No hubiera sido mejor mantenerla y hacerla efectiva?

Tercera cuestión: LOS TEATROS MUNICIPALES

La especialización me parece una buena política. Orienta al público. La danza en el Teatro de Madrid, o los espectáculos de mediano formato en el Galileo son dos caminos trazados con claridad. Por qué el Centro Cultural de la Villa que, pese a su identificación, parecía optar por el teatro español actual, nos ha borrado del mapa? Puedo entender que una nueva dirección apueste por otras opciones estéticas, pero dentro de un ámbito. Y entiendo que su actual directora, Mora Apreda, dada su trayectoria profesional y tras haber compartido la dirección del Festival de Otoño (muy eficazmente, por cierto), tienda a convertir la programación de este teatro en un festival de danza, entre otros varios. Claro que también quiero creer que se habrá hecho un diseño global de la cultural municipal madrileña. No todos los directores, por muy libres que sean, pueden dedicarse a programarlo todo hasta conseguir confundirnos a todos. Vamos, digo yo. ¿O sí?

Cuarta cuestión: EL TEATRO ESPAÑOL

Cuando conocimos el nombramiento de Mario Gas como director del Teatro Español, nuestra reacción fue de optimismo —y creo expresar el sentir de muchos autores—, no sólo porque así se cerraba una etapa digamos «retrospectiva», como porque creíamos, y creemos, pese a todo, que Mario es uno de los profesionales de teatro más solventes de este país. Además se le ponían medios a su disposición. Vamos, miel sobre hojuelas. Y mira por dónde, alguien que sabe producir, y que tiene medios para hacerlo, decide —coproducciones aparte— convertir un teatro que llevaba siglos produciendo obras españolas en otra nostalgia de festival.

- ¿De verdad es atentar contra la libertad creativa de un director decirle que se le contrata para algo concreto, o es que los nombramientos son cheques en blanco? En Europa, estos cargos se regulan mediante un contrato programa.
- ¿En qué país civilizado un teatro con esa trayectoria se convierte en sede de ese batiburrillo de espectáculos, todos ellos de excelente calidad, pero desubicados? Y, sobre todo, ¿no crees que el Teatro español, que como bien decís, es el teatro de la ciudad, debería servir para que la sociedad madrileña se exprese a través de sus creadores teatrales, y no para competir con el Festival de Otoño?

Quinta Cuestión. EL LOPE DE VEGA ¹

El *Premio Lope de Vega* forma parte del patrimonio intangible de esta ciudad, y debería estar protegido igual que nuestro patrimonio monumental. Ciertamente que todos los directores del Español quisieron destruirlo, hay mucho vandalismo, y alguno incluso consiguió quitar la cláusula del estreno. ¿Cuándo restaurará el Ayuntamiento los desperfectos? ¿No crees que consolidar las tradiciones es un modo de hacer ciudad? Claro que, bien visto, tener al frente del Español a un director que desprecia a los autores españoles también empieza a ser una tradición. Así que habrá que optar, ¿no?

Sexta cuestión: LA AUTORÍA

Nunca jamás desde que se tiene memoria, el Ayuntamiento de Madrid ha prestado tan poca atención a la autoría española como en estos años en los que recae sobre ti esa responsabilidad. Estoy convencido de que esto no responde a un plan preconcebido, pero de las programaciones se desprende que tu equipo no cree que haya autores

¹ El *Premio Lope de Vega* es un galardón que se otorga desde 1935 al mejor texto escrito de entre los presentados, y hasta... siempre el Ayuntamiento se comprometía a estrenarlo en el Teatro Español, con independencia de que luego la cumpliera o no.

¿No crees que treinta años después ya va siendo hora de que esta ciudad vuelva a recuperar su autoestima y nos pongamos entre todos a crear espectáculos capaces de aportar nuestra propia visión frente a los nuevos retos de la sociedad?

A.M.

españoles actuales dignos de ser representados. ¿Crees que una sociedad puede negar sistemáticamente a sus creadores la posibilidad de expresarse? ¿Hasta cuándo vamos a seguir viviendo del repertorio? ¿No te parece sospechoso que en esta ciudad donde hay científicos, músicos, atletas e incluso astronautas, sólo estemos incapacitados para escribir teatro? ¿Qué pasó con los genes del Siglo de Oro? ¿No será que subyace en la sociedad el viejo espíritu inquisitorial y las viejas prohibiciones de antaño se ejercen ahora más democráticamente —es decir, globalmente—, mediante la descalificación?

Séptima cuestión: LA PROYECCIÓN EXTERIOR

El páramo cultural que dejó la dictadura dio lugar a un modelo teatral de «nuevos ricos» que cifraba sus «excelencias» en ir de compras por el mundo para traerse «lo mejor que haiga». ¿No crees que treinta años después ya va siendo hora de que esta ciudad vuelva a recuperar su autoestima y nos pongamos entre todos a crear espectáculos capaces de aportar nuestra propia visión frente a los nuevos retos de la sociedad? ¿No sería preferible que nuestro teatro esté en todos los festivales del mundo, y no que zozobremos en un perpetuo festival?

Desde la AAT os pedimos que os planteéis estas cuestiones, en cuyo diagnóstico estoy seguro de que vamos a coincidir, y que tanto tú como tu equipo le deis una respuesta, aunque esta pueda ser equivocada. Sabemos que no es fácil, por eso jamás cuestionaremos los errores; ahora lo que no nos parece aceptable es que ni siquiera se intente, porque, en definitiva, y con esto termino, la gran pregunta es: ¿vamos a trabajar para tener voz propia o vamos a seguir pagando para «que nos expresen ellos»?

Alicia Moreno: una vez leído el cuestionario que me has enviado, prefiero contestar a todo de forma global, porque, en realidad, en él hay más afirmaciones que preguntas, y éstas parecen dirigidas sólo a confirmar tus palabras. De este modo, además de dar respuesta a cada uno de los temas que planteas, aunque en otro orden, puedo precisar aquellas afirmaciones que considero inexactas.

Introducción

Al comenzar este mandato se heredaba una concejalía con instituciones y citas anuales muy importantes y con una amplísima trayectoria. Sin embargo, era un órgano de gobierno con escaso peso en el contexto municipal, ya que compartía competencias con educación, juventud y deportes; endeble en su estructura; irregularmente profesionalizado y albergado en una sede que presentaba graves problemas para trabajar y atender a los ciudadanos. Además, todas las competencias municipales en materia de cultura, que hasta entonces estaban dispersas en diferentes concejalías, se concentraban en la nueva Área de Las Artes: actividad, instituciones, patrimonio e infraestructuras, con la única excepción de la gestión de los centros culturales de proximidad, que son competencia exclusiva de las respectivas juntas de distrito.

La primera tarea ha sido crear, a partir de lo existente, una nueva plataforma para poder, en el futuro, volar más alto. Nuestra aspiración máxima, como lo fue en la Comunidad de Madrid, es que quien nos releve se encuentre con un órgano de gobierno especializado en gestionar la cultura de la ciudad.

Al tiempo que se aumentaba significativamente el presupuesto, se dotaba de una nueva estructura al Área, se incorporaban gestores culturales de probada trayectoria, se proyectaba y ejecutaba una nueva sede y se diseñaba una empresa pública para agilizar y especializar la gestión cultural, comenzamos a trabajar en todos los ámbitos culturales y, cómo no, en el del teatro. Ahora bien, estaba y está claro que acometer todos los problemas a la vez es garantía de fracaso. Por lo tanto había que establecer prioridades.

TEATRO ESPAÑOL

En el ámbito teatral lo más urgente era el Teatro Español, uno de los más importantes en nuestro país y con mayor peso histórico.

Se nombró al frente del teatro a quien es, sin lugar a dudas, uno de nuestros mejores directores, y se le facilitaron los medios para que se rodeara de un equipo de la mayor garantía. Se aumentó el presupuesto de producción, se realizaron rápidas obras de mejora, cerrando sólo durante cuatro

semanas para recuperar el foso de orquesta, y se incluyó la gestión en la nueva empresa pública Madrid Arte y Cultura para agilizarla.

Comprendo que todo es criticable pero, en mi opinión, es difícil hacer una labor mejor en un teatro público que la que Mario Gas y su equipo han realizado en un año y medio.

Pregunta (aunque no formulada como tal). ¿Se le ha dicho a Mario Gas para qué se le ha contratado exactamente?

Respuesta. Por supuesto: para que haga de este teatro un referente del teatro público de calidad; para que eleve su programación al mayor rango posible y la ponga al alcance de todos; para que haga producciones que puedan girar, dentro y fuera de España, y para que coproduzca con otras instituciones, tanto nacionales como internacionales. En definitiva, para que conduzca un teatro del que podamos estar orgullosos todos los ciudadanos.

Pregunta. ¿Cómo acercar el teatro al conjunto de la población y cómo captar nuevos públicos?

Respuesta. Con una programación abierta, que atienda a públicos muy diversos, que tenga como rasgo común la alta calidad y precios asequibles a todos los ciudadanos (a partir de 3 euros).

Pregunta. ¿El Teatro Español compite con el Festival de Otoño?

Respuesta. Muy al contrario, por primera vez en muchos años el Español colabora y forma parte del Festival de Otoño, con pleno acuerdo entre ambas partes. Y, además, aquí hay que decir que el teatro ha hecho de la colaboración entre instituciones españolas y extranjeras su manera de trabajar habitual. En estos meses se han llevado a cabo una coproducción con el Barbican de Londres y una con el Teatre Lliure.

Pregunta. ¿Desatiende el Teatro Español a la autoría española?

Respuesta. En los primeros quince meses el Español ha programado a Fernando de Rojas, visto por Lepage; a Lope, Tirso, Cervantes y Sor Juana Inés de la Cruz, de la mano de la Royal Shakespeare Company; a Calderón, dirigido por Lavelle; a Zorrilla, leído por 50 primeros actores españoles; a Valle Inclán, en versión de Ángel Facio (producción del Teatro); a Azaña, recreado por José Luis Gómez; a García Lorca, con montajes de Miguel Narros, José Carlos Plaza y Francisco Suárez; a Carles Santos...

Pregunta. ¿Odia Mario Gas a los autores españoles? Creo que el simple enunciado de la pregunta ofende. Prefiero que conteste contundentemente el propio Mario Gas.

Podría continuar pero creo que no es necesario, porque quienes amamos el teatro y seguimos la trayectoria del Español valoramos lo que Mario Gas y su equipo, partiendo de una situación especialmente difícil, han realizado en año y medio.

Quienes amamos el teatro y seguimos la trayectoria del Español valoramos lo que Mario Gas y su equipo, partiendo de una situación especialmente difícil, han realizado en año y medio.

A.M.

Insisto, todo esto en año y medio, que no es ni la mitad del recorrido previsto. Y eso que, curiosamente, en ningún momento me has preguntado por lo que se está preparando...

Por eso, y con el mayor respeto, me parece inaceptable que escribas que en ningún país civilizado se aprobaría esa programación. ¿O es que no conoces lo que ha pasado y lo que pasa en muchos teatros públicos del «mundo civilizado»? ¿O es que no tienes memoria?

Aunque está claro que se ha cometido el terrible error de programar pensando, por encima de todo, en los ciudadanos.

VERANOS DE LA VILLA

Otro de los puntales de la actividad cultural madrileña que había que replantearse radicalmente eran los Veranos de la Villa. Lo que nos encontramos fue una consolidada programación en el patio central del Conde Duque, fundamentalmente musical, y en diferentes espacios al aire libre un, ahora sí, batiburrillo de propuestas, en muchos casos de dudosa calidad artística y peor calidad técnica. Eran espacios cedidos a través de concursos públicos y a los que se apoyaba con una cantidad económica.

Teniendo en cuenta la trayectoria de los Veranos de la Villa desde sus comienzos, nuestra intención era, y es, convertirlos en un festival a la altura de lo que reclama una ciudad como Madrid. Para ello decidimos nombrar directora a Mora Apreda, una profesional de probada trayectoria en el campo de las artes escénicas y con gran experiencia en festivales internacionales. De esta forma se ha conseguido tener unas directrices claras de programación.

Por otra parte, se ha replanteado el uso del espacio público al aire libre y sus equipamientos. Se han consolidado y mejorado sustancialmente las infraestructuras de Sabatini y Conde Duque, así como las que han recorrido diferentes puntos de la ciudad llevando teatro, música y danza a plazas y calles de Madrid. Este año, además, los ciudadanos se han visto sorprendidos por uno de los enclaves más fascinantes de Madrid: el Matadero de Arganzuela, donde hemos incorporado un nuevo espacio escénico al aire libre, que es, en mi opinión, el más capaz y mejor dotado que ha visto esta ciudad.

En cuanto a las vías de acceso a la programación de Veranos de la Villa, no pueden ser más claras ni más sencillas. Son las mismas que las de decenas de festivales que exis-

ten en todo el mundo. El criterio de la directora del festival sobre lo que ve o los proyectos que recibe, que evidentemente son muchos a lo largo del año, es el que define la programación definitiva.

En una cosa sí te doy la razón: en esta edición ha habido poco teatro. Ahora bien, permíteme una pregunta ¿de verdad crees que deberíamos envidiar tanto a Barcelona? ¿Con cuántos festivales de artes escénicas, que tengan repercusión nacional, cuenta? Recuerda que en Madrid, afortunadamente, disfrutamos de Escena Contemporánea, Teatralia, Madrid en Danza, Veranos de la Villa, Festival de Otoño... En este contexto, Veranos de la Villa se ha ocupado, entre otras cosas, de la oferta que queda sin cubrir a lo largo del año y de acercar al ciudadano, por ejemplo, una programación de teatro lírico a precios asequibles.

Es obvio que todo es mejorable. Por descontado que nunca podemos darnos por satisfechos, pero los Veranos de la Villa, en sólo dos ediciones, han cambiado radicalmente. Ahora hay una dirección artística, un criterio, un equipo cualificado, unas infraestructuras óptimas y, sobre todo, una programación de calidad que el público, y también la crítica, ha acogido de forma favorable, y eso es lo más importante.

Otra pregunta: ¿por qué oponerse a que Veranos ofrezca música y danza? En Madrid hay en estos momentos más de 50 espacios escénicos que programan teatro a lo largo de todo el año. ¿Me puedes decir cuántos hay que programen danza de forma continuada? Creo que cuando se defiende a un sector quitando el espacio a otro con graves problemas, hacemos un flaco favor a la cultura.

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

De hecho, todos sabemos que, tradicionalmente, la danza ha sido uno de los sectores menos favorecidos por las instituciones públicas. Mora Aprenda, desde la dirección del festival y del Centro Cultural de la Villa, ha hecho una apuesta clara por la danza.

Evidentemente, son muchas las carencias de los diferentes sectores culturales de nuestra ciudad, pero no corresponde a un Ayuntamiento subsanarlas todas y, mucho menos, en dos años de gestión. En este sentido, la dirección del Centro Cultural ha acogido el recuperado Festival de Jazz de Madrid, una necesidad obvia, dentro de nuestra política de apoyo a la música en vivo.

Además, el Centro Cultural de la Villa es de los pocos espacios que atienden al público infantil a lo largo de todo el año, otra carencia importante en el panorama cultural de nuestra ciudad. Nos sentimos especialmente orgullosos del ciclo de teatro para bebés de 0 a 3 años que ha promovido Mora a partir de este año. No existe en Madrid, por no decirte en España, un teatro que programe durante 8 semanas otros tantos espectáculos para bebés de compañías nacionales e internacionales, y con enorme éxito.

En cualquier caso, la programación que se ofrece en la plaza de Colón sigue siendo eminentemente teatral. Y eso, a pesar de que, como sabes, ninguna de las dos salas es idónea para hacer teatro. De hecho, mejorarlas es otra de nuestras aspiraciones.

TEATRO EN LA CALLE

Además hay otra línea de trabajo que consideramos fundamental: sacar el teatro a la calle. En la programación de todas las fiestas y festivales (Navidad, Carnaval, San Isidro y Veranos de la Villa) se ha ampliado la oferta escénica en diferentes rincones de la ciudad. Te puedo recordar la versión que de *Las ferias de Madrid* de Lope hizo Antonio del Álamo, o el montaje de Jesús Cracio sobre *Celestina, o la recuperación del Combate de Don Carnal y Doña Cuaresma* de la mano de Marco Berriel y la compañía Morboria, o el espectáculo sobre el *Quijote que L'Om Imprebís* presentó las pasadas Navidades en la Ciudad de los niños de Conde Duque...

LA AUTORÍA

Dice el enunciado de tu entrevista que «nunca jamás desde que se tiene memoria el Ayuntamiento de Madrid ha prestado tan poca atención a la autoría española como en estos años en que recae en ti la responsabilidad». Desde luego no me tomo el asunto como una competición contra nada ni contra nadie, pero parece que la divisa en esta entrevista es «no dejes que la realidad estropee tu argumento».

No he hecho las cuentas con respecto al número de obras, versiones o montajes de creadores españoles promovidos por el Área de las Artes. Ahora bien, si se revisa la programación teatral de los dos primeros años de nuestra gestión es fácil comprobar que la gran mayoría de obras representadas es de autores españoles. Sí te doy la razón en que, hasta el momento, pocos han sido autores españoles vivos.

Aunque no eres el único que se pregunta qué pasó con los genes del Siglo de Oro, lo que te puedo asegurar es que no nos damos por satisfechos y que nos queda mucho camino por recorrer.

En cuanto a los *Premios Lope de Vega*, creo que lo que me preguntas es si se van a representar *Premios Lope de Vega* en el Teatro Español. La respuesta es sí.

En cualquier caso, no vamos a renunciar a que los habitantes y visitantes de Madrid disfruten de las mejores crea-

Cuando se defiende a un sector quitando el espacio a otro con graves problemas, hacemos un flaco favor a la cultura.

A.M.

En cuanto a los *Premios Lope de Vega*, creo que lo que me preguntas es si se van a representar *Premios Lope de Vega* en el Teatro Español. La respuesta es sí. A.M.

ciones teatrales del panorama internacional de nuestro tiempo. Madrid ha sido, es y debe seguir siendo una ciudad abierta, y la presencia de los creadores internacionales no tiene por qué verse limitada a cuatro semanas al año, como si de un oasis se tratara.

Desde luego, estamos convencidos de la necesidad de proyectar al exterior nuestro teatro, nuestros creadores y nuestra ciudad. Creo que son muchos los esfuerzos que se están haciendo desde este Gobierno municipal para recolocar Madrid en el mapa.

En estos momentos el mejor instrumento de proyección exterior del que dispone el Área de Las Artes es el Teatro Español. De hecho, ya coproduce internacionalmente (¿desde cuándo no lo hacía?), ya está girando en el territorio nacional (¿desde cuándo no lo hacía?), y ojalá llegue ya a incorporarse a los circuitos internacionales. Querido Jesús, no sólo las grandes dictaduras dejan páramos.

LOS CENTROS CULTURALES

Dejo para el final la primera cuestión de la entrevista: los centros culturales.

El principal problema de los mal llamados centros culturales, en nuestra opinión, es que muchos de ellos no lo son. Ni están concebidos para albergar actividades culturales, ni reúnen las condiciones mínimas indispensables, si no median antes fuertes transformaciones.

Sin embargo, si se estudia en detalle la programación cultural de los centros que tienen espacios apropiados para ejercer la acción cultural, muchos se llevarían una agradable sorpresa, porque hay quien los critica sin conocer lo que hacen.

Me preguntas si existe algún programa de apoyo al teatro aficionado y programas de formación no reglada. Sí, los hay y se organizan desde el Área de Gobierno de Empleo y Servicios al Ciudadano.

Me preguntas también para cuándo un circuito de exhibición y compañías residentes. Los que vivimos de cerca la creación de la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid sabemos bien que es una labor compleja y de largo recorrido. Y en eso estamos.

Lo mismo podría decirte de las compañías residentes, y te recuerdo que las pusimos en marcha nosotros desde la Consejería... Y en eso estamos.

Sin embargo, si se estudia en detalle la programación cultural de los centros que tienen espacios apropiados para ejercer la acción cultural, muchos se llevarían una agradable sorpresa, porque hay quien los critica sin conocer lo que hacen.

Me preguntas si existe algún programa de apoyo al teatro aficionado y programas de formación no reglada. Sí, los hay y se organizan desde el Área de Gobierno de Empleo y Servicios al Ciudadano.

Me preguntas también para cuándo un circuito de exhibición y compañías residentes. Los que vivimos de cerca la creación de la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid sabemos bien que es una labor compleja y de largo recorrido. Y en eso estamos.

Lo mismo podría decirte de las compañías residentes, y te recuerdo que las pusimos en marcha nosotros desde la Consejería... Y en eso estamos.

POR ÚLTIMO

Puede que queden algunas preguntas en el aire. Sinceramente no creemos que el Ayuntamiento de Madrid pueda resolver todos los problemas de interés público de la **Asociación de Autores Teatrales** (porque también hay intereses legítimos de carácter estrictamente privado). Tampoco le corresponde. Es obvio que es una tarea que sólo puede llegar a buen fin por la suma colectiva de esfuerzos. Y, por supuesto, nosotros estamos abiertos a ello.

Hablas en el cuestionario de «autoestima». Creo que, a pesar de sus graves problemas estructurales (que también hay que buscarlos, y con el mismo empeño, en el ámbito privado) nuestra ciudad pasa hoy por un momento esperanzador.

Los que hemos hecho de la gestión cultural el eje de nuestra vida profesional no debemos conformarnos nunca con los logros obtenidos. Como siempre pasa, es mucho e importante lo que falta por encauzar y por resolver. Somos exigentes con nosotros mismos y aún así consideramos que no es poco lo que se ha hecho en el campo del teatro en los dos últimos años desde el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid.

Aunque, quizá, lo más importante que hemos hecho es, a juzgar por tus palabras, lo más invisible. En cualquier caso, te emplazo a repetir este cuestionario dentro de un año y a analizar entonces, una vez más, qué se ha hecho, y quién, por la creación, la gestión y la difusión del teatro en nuestra ciudad; analizar todos los «frentes», públicos y privados. Al fin y al cabo, si hay un objetivo que compartimos todos nosotros es el TEATRO.

Comentario final de Jesús Campos: amiga Alicia, hubiera preferido cerrar este escrito agradeciéndote sin más tus respuestas, pero alguna imprecisión, algunas preguntas (que me haces) y algún paréntesis de incierto significado me obligan a precisar, a contestar y a salir al paso de posibles malentendidos.

Entre las imprecisiones, me importa aclarar que en ningún momento he escrito que Mario Gas odie a los autores; sin duda, al reformular la pregunta incurres en un lapsus que espero no se deba a tu mejor información. Yo sólo deduzco, ateniéndome a los hechos, que sigue la estela de otros directores del Español que despreciaron a los autores. (Y puntualizo para evitar regates: españoles vivos; ya sé que se hacen clásicos y de repertorio. Por desgracia, la realidad no estropea mi argumento). Y hablo de desprecio, y no de odio, porque el odio presupone un cierto reconocimiento. Aunque sobre este punto lo mejor será que, tal como sugieres, sea el propio Mario Gas el que nos responda contundentemente. En marzo de 2004 prometió llamarnos en quince días para responder a nuestra petición de recuperar la cláusula de estreno del *Premio Lope de Vega*, y aún estamos esperando la llamada. Confío en que en esta ocasión será más diligente. Huelga decir que las páginas de la revista están a su entera disposición. Siempre es preferible intercambiar opiniones a intercambiar silencios, por lo que sus contundencias serán bien recibidas.

Y paso a responder a tus preguntas. Estoy totalmente de acuerdo contigo en que no es bueno defender «a un sector quitándole el espacio a otros». Por eso no entiendo que haya desaparecido el teatro de «Los Veranos de la Villa» para programar música y danza. Por supuesto que tiene que haber sitio para todos, y en mi pregunta lo decía bien claro: «¿No hay en Madrid plazas para todos?».

Respecto a las preguntas que me haces al hilo de mis comentarios sobre la programación del Español, te diré que sí tengo una cierta idea de lo que ocurre en el mundo civilizado —de memoria ya ando algo peor—, pero no me imagino a Pep Bou, a Faemino y Cansado, a Martirio o similares (con todos mis respetos para su espléndido trabajo en otros ámbitos) en la programación de la Royal Shakespea-

re Company², ni de la Comédie Française³ (y cito como referencia los teatros que, junto al Español, son buques insignia de las respectivas dramaturgias nacionales). Y entiendo que mis comentarios te parezcan inaceptables; es lo que tiene la realidad, que a veces resulta inaceptable.

Sobre el paréntesis antes citado «(porque también hay intereses legítimos de carácter estrictamente privado)», sólo añadir que eso es tan cierto como general: intereses legítimos de carácter estrictamente privado no sólo los tienen los autores; también los directores, los gestores, los políticos, y no se alude a ello. Yo creo que ese es un tema que no se debe tratar de pasada; es más, tal vez merecería un monográfico.

Por último, aceptar tu emplazamiento para repetir el cuestionario dentro de un año. Ello me hace pensar que para entonces la realidad pueda ser otra, circunstancia ésta de la que seré el primero en congratularme. Ese horizonte y tu respuesta inequívoca de que los *Premios Lope de Vega* se estrenarán en el Español dan por bien empleadas las asperezas de estos números de **Las Puertas del Drama**, con los costes personales que todo planteamiento crítico conlleva. Todo sea por el teatro, y en lo que más directamente nos incumbe en la AAT, por la autoría española. ■

Estoy totalmente de acuerdo contigo en que no es bueno defender «a un sector quitándole el espacio a otros». Por eso no entiendo que haya desaparecido el teatro de «Los Veranos de la Villa» para programar música y danza.

J.C.

² La Royal Shakespeare Company, que no se limita a Shakespeare, no sólo no admite una programación tipo «festival» (aunque admita programaciones invitadas dentro de su programación general), sino que se convierte ella misma, con sus producciones, en habitual de otros festivales. No sólo tiene su propia sede en Londres, sino también en Newcastle y en Stratford-upon-Avon. Es su programación la que va a otras sedes y festivales; no es una programación que se componga de eventos venidos de fuera en la que lo excepcional sea la producción propia.

³ La Comédie Française no sólo defiende los clásicos franceses, desde Corneille a Beaumarchais. En estos momentos programa Corneille, Lafontaine, Molière y Eurípides en la sala Richelieu. Y a Beckett, Philippe Minyana, Paul Claudel y Pirandello en el Vieux Colombier, su segunda sede. Y a Thomas Bernhard y al contemporáneo Fabrice Melquiot en el Studio-Théâtre. Todo ello con actividades paralelas alrededor de estos autores y otros espectáculos de diferentes formatos. Y están previstos espectáculos con obras de Valère Novarina, Sófocles, Rostand y Léopold Sédar Senghor; en este último caso, sí, sólo una representación. Es una programación riquísima en producciones propias, que no impide la invitación de programación ajena dentro de la lógica de una continuidad irreprochable que ha dado cabida a los «extranjeros», «modernos» y «vivos» partiendo de la defensa del pasado nacional.

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.



La verdad que depositamos en las palabras no se abre su camino directamente, no tiene irresistible evidencia. Es menester que transcurra el tiempo necesario para que pueda formarse en el interlocutor una verdad del mismo linaje. Y entonces el adversario político, que a pesar de razonamientos y pruebas consideraba como traidor al secuaz de la doctrina opuesta, llega a compartir las detestadas convicciones aquellas cuando ya no le interesan a aquel que antes intentaba inútilmente difundirlas. Y así, esa obra magistral que para los admiradores que la leían en voz alta mostraba claramente sus excelencias, mientras que sólo llegaba a los que estaban escuchando una imagen de mediocridad o insensatez, será proclamada por éstos obra maestra demasiado tarde para que el autor se pueda enterar.

Marcel Proust:
A la sombra de las muchachas en flor.

Me tiraban algún que otro mendrugo. Tres o cuatro muertos de hambre que íbamos juntos por allí nos los disputábamos. Dígame usted ahora si se puede componer una obra bella y digna en tales condiciones.

Denis Diderot:
El sobrino de Rameau.

Allí donde se honra a las mujeres, lo dioses están encantados ; allí donde no se las honra, todos los actos son estériles.

Githa Hariharan:
Las mil caras de la noche.

Pero el pasado tiene un significado alegórico, es un relato moldeado por el deseo. El ayer de una persona es tan escurridizo y dudoso como el de una nación.

Oswaldo Soriano:
La hora sin sombra.

He llegado a una vejez prematura en que ya no puedo burlarme de un hombre por sus creencias, por absurdas que sean. Sólo puedo envidiarlas.

Graham Green:
El cónsul honorario.

Puesto que Dios era completamente desconocido y permanecía eternamente mudo, uno podía asignarle cualquier cualidad que eligiese. [...] Puesto que no se sabía nada de Él y nada podía saberse, ¿por qué no conferirle a esa X divina todos los valores posibles? Era lo que habían

hecho, a su manera, los cabalistas, y también los idólatras, los cristianos y los musulmanes, cada uno a la suya. Personalmente, estaba dispuesto a coronarlo con toda clase de posibles cualidades excepto la benevolencia y la compasión.

Isaac Bashevis Singer:
Amor y exilio.

Siempre que hay un acuerdo abrumador sobre cómo leer un libro, me pongo alerta.

J. M. Coetzee:
Elisabeth Costello.

Un país en el que se descalifica alegremente a los críticos, se les arrincona para que no molesten, casi se les despoja de su condición moral de ciudadanos, se enfrenta a la corta o a la larga con problemas, con serios problemas.

Fracenc de Carreras:
La Vanguardia, 15/09/2005.

— Una idea descabellada. Con un programa así se enfrenta usted a treinta y cuatro millones de polacos. ¡No merece la pena!

— ¿Quiere decir que todos los polacos son antisemitas?

— No quiero decir nada, señor Kiebitz. Ese programa sería un error. No lo podrá llevar a cabo.

— ¿A causa de la censura?

— Todo lo contrario. A causa del pueblo. Hasta ahora siempre ha tenido al pueblo a su lado. Desenmascarar al gobierno ha sido una acción popular. Pero ahora desenmascararía usted al pueblo, y entonces todos pondrían el grito en el cielo.

André Kaminski:
Kiebitz.



Cuaderno
de bitácora

ARMENGOL de Miguel Murillo Gómez

A finales de los ochenta inicio una serie de contactos con compañeros del teatro extremeño, Eugenio Amaya y Javier Leoni, principalmente, que por entonces estaban empeñados en la tarea de levantar una dramaturgia que aportase a nuestra escena elementos próximos, una dramaturgia que intentara responder a cuestiones que durante años reposaban entre penumbras, que nadie había intentado aclarar, y que, sin duda, pesaban sobre nuestra sociedad de provincias (e incluso nacional) hasta el punto de conformar un conjunto de bloques, de diversidad de comportamientos, de posicionamientos más allá de los meramente ideológicos. El silencio, el mecanismo de ciertas posiciones sociales, los enfrentamientos reales en muchos lugares de nuestra geografía, las deudas pendientes, y, por qué no, el miedo a penetrar en la memoria histórica, seguían de alguna forma vigentes casi cincuenta años después de la Guerra Civil y marcaron nuestra manera de atravesar la Transición con un acento peculiar. Podría decirse que vivíamos sin memoria y nos dimos cuenta de que nadie en el teatro extremeño y teniendo a nuestra realidad como protagonista, había explorado ese cúmulo de interrogantes desde la escena, y nadie se había planteado colocar ese espejo frente a nosotros para contemplarnos cara a cara e intentar reconocernos.

Eso explica el alboroto y el éxito de *Perfume de mimosas*, obra en la que recogí el testimonio de un exiliado, de un expulsado de este círculo familiar y conocido que al regreso, cuando el cadáver de su padre apenas soporta el perfume de las flores que quieren ocultar su podredumbre, revive las imágenes de un mundo que se inmoló ante sus ojos de niño. Posteriormente, después de que *Perfume de mimosas* iniciara esta rueda de reconocimiento, escribo *El pájaro de plata* con el objeto de ordenar los muchos sueños que flotaban sobre el protagonista, sobre todo el sueño de futuro, la posibilidad de seguir buscando un paraíso del que fue expulsado.

Una visita a Sarajevo, y, sobre todo, un paseo con Teo Teorthopoulos por Badajoz, en el que le comenté cómo esta

pequeña e ignota ciudad había sufrido la más cruel de las venganzas, y ante su clara alusión al exorcismo que la tierra que nos sustentaba aún no había realizado, y sus referencias a la tragedia, al destino que concentró en la ciudad a los escorpiones necesitados de una victoria ejemplar, me reafirmaron sobre la necesidad de plantearme una cuestión como la violencia, la guerra, y el odio desde aquellas historias contadas en voz baja, ocultas en las penumbras, prohibidas y desdibujadas.

Hay quien une a las dos obras referidas, y recogidas en un magnífico volumen llamado *Perfume de la memoria* por Mariano de Paco, esta tercera, *Armengol*, para redondear con el flamante adjetivo de trilogía, esta recuperación de la memoria, o, como yo prefiero, esta necesidad de acercarme a lo próximo para saber dónde estoy.

Armengol es una historia que me cuenta Julián Márquez, padre del dramaturgo extremeño, Jorge Márquez, y de la que él es protagonista. Y me la cuenta con los ojos de un muchacho que justo en el mes de julio de 1936 emprende una aventura junto a otros jóvenes atletas que le lleva a la Olimpiada Democrática de los Pueblos Libres del Mundo, que se iba a celebrar en esas fechas en Barcelona como contrapunto a la Olimpiada de Berlín que Hitler bendecía. Un equipo olímpico de Badajoz que se uniría a equipos formados por jóvenes de toda España y de países del mundo amigos de la causa republicana y de la libertad. El sueño de un muchacho que vive la realidad de una ciudad como Badajoz, le lleva a aspirar a lo más alto, al triunfo deportivo, a la gloria de los elegidos, más por la oportunidad de salir de una rutina asfixiante que de obtener medallas y trofeos. El sueño de aquellos chicos es conducido por un hombre, Armengol, que se pone al frente de aquel equipo y que introduce en la modorra provinciana elementos capaces de despertar las más encontradas pasiones. *Armengol* es lo diferente, lo que trasciende, el elemento que nadie espera en el paisaje cotidiano, y, esencialmente, la incredulidad ante la desgracia inevitable. Aquella olimpiada se suspende porque se inicia la guerra

y los chicos vuelven a Badajoz para asistir a los terribles días del asedio.

En su narración Julián me deja entrever algunas claves que me sirven para trazar el recorrido íntimo de mi personaje. Es importante para mí reconocer en Armengol no sólo a un soñador, sino a uno de nosotros, a cualquiera de nosotros. En Sarajevo pude ver cómo lo cotidiano, lo doméstico sobrevivía a la catástrofe y quienes habían protagonizado poco tiempo antes episodios de odio y crueldad, intentaban proseguir sus existencias pareciéndose a nosotros. O, lo más interesante, cómo nosotros, espectadores de aquella tragedia, nos veíamos en ellos, descubríamos nuestra cotidianidad en las suyas, y por medio de un mecanismo letal, nos asegurábamos interiormente de que todo eso, los sucesos, la muerte, el odio, las salvajadas en nombre de códigos concretos, nos eran ajenas.

Armengol es uno de nosotros contemplando la guerra con los ojos de un deportista que no da crédito a lo que no sea competición. La guerra es algo que está sucediendo en algún lugar, por muy cerca que esté, y que, desde luego, no ocupa su interior, no le paraliza, no le posiciona, le es ajena hasta minutos antes de su ejecución. Hasta que el huracán llega y arrasa todo ese mundo de ilusiones, su historia de amor, sus amistades, todo.

No he escrito una historia de la Guerra Civil, y si lo he hecho, ha sido desde el rincón en el que las pequeñas historias de aquella guerra me conmovieron, desde el rincón que Julián y muchos más me reservaron para que, sabiendo que hablaban con alguien a quien se le supone la capacidad de «extrañar», yo las contara. *Armengol* es la historia de un perdedor que nunca supo que había perdido. El final de la obra lleva al personaje a enfrentarse a la muerte acompañado por su amada, mujer que ocupa un sitio que nunca debía haber ocupado porque ella era una supuesta vencedora. Al escribir el final quise modificar el relato natural y temporal de los hechos. No es la última escena aquella en la que son ejecutados, es la escena de un amor que sobrevuela los tejados de un pequeño gimnasio y se acopla junto al Sena, o en la cubierta de un trasatlántico al lado de una orquesta que interpreta a Glen Miller. Pero no es el final definitivo de la historia. Meses después de conocerse que había escrito la obra, una señora me visitó. Era una sobrina de Armengol. Como no conocía la obra, me preguntó, y ese dato me pare-

ció extraño, por el final. Todo el mundo sabía que Armengol fue fusilado en las murallas de Badajoz, y alguno señalaba que su cadáver apareció junto al de Sinforiano Madroñero, alcalde socialista de la ciudad, y el de un diputado también socialista. Le relaté mi final procurando dejar muy claro que la obra de teatro era, como tal, una obra de ficción en la que para nada intentaba recrear unos hechos de por sí conocidos, sino que era mi intención presentar al personaje ante la guerra, presentarme yo mismo con mis sueños, con mi forma de pensar y de afrontar sucesos próximos, creo que llegamos a hablar de Irak y de otros puntos conflictivos, que estuvimos valorando cómo los medios hacen de la violencia un objeto de consumo... Ella entendió el propósito pero me reveló algo que por desgracia, llegaba tarde para mí porque la obra estaba escrita. Su tío Armengol no muere tan pronto. No es ejecutado en aquellos días de agosto tras volver de Barcelona. El odio no dio opción a tan piadosa tregua, la que lleva a una muerte casi inmediata sin tiempo para analizar cosas de tan hondo calado como la traición de sus amigos y la delación de sus propios atletas, de aquellos chavales que soñaron con medallas deportivas y que acabaron siendo manipulados para formar parte de la acusación que lo llevó al paredón, la que le convertía en corruptor de menores, casi en pederasta, porque para los escorpiones vencedores y la sociedad que venció con ellos, era inimaginable que un adulto pasara tanto tiempo con chicos sin tener en su mente nada más que el espíritu de superación. Ingenuo de mí, al escribir la obra no supe medir la verdadera dimensión del odio, su largura, su alcance verdadero, y de forma piadosa los llevé a morir sin conocer por qué morían. La sobrina de Armengol me abrió los ojos, faltaba la tortura, el rostro auténtico del odio, la causa oscura que durante años había ocultado esa historia y muchas, la razón que insiste en dejar nuestra memoria histórica dormida. Armengol, según su sobrina, consigue escapar de Badajoz en las horas posteriores a su toma por Yagüe. Junto a varios ciudadanos toma un vehículo hacia Lisboa y decide embarcarse en uno de los barcos que sacaban a los perseguidos hacia el exilio. Pero comete una torpeza, lo dice, anuncia en Badajoz que se marcha a Lisboa, y alguien, alguien que le juró venganza, le escuchó. Ahí estaba el dato. No eran suficientes los casi diez mil ejecutados, no eran suficientes las purgas, los encarcelamientos, las torturas físicas, las humillaciones y

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>

los batallones del amanecer que aterrorizaron los campos extremeños. Tampoco eran suficientes los actos de religiosidad triunfante que acallaban conciencias y enardecían a los vencedores. Había que ir a buscarle. Debía singularizarse en alguien, resumirse en un hombre concreto, ponerle nombre y apellidos a ese triunfo. Y ese triunfo se llamaría Armengol. El perseguidor le siguió por automóvil a Lisboa, contactó con la policía fascista portuguesa, y en la escalinata del barco, justo cuando iba a embarcar, le llamaron por su nombre. Fue detenido y junto a su perseguidor volvió a Badajoz donde fue encarcelado. Aquí, en la cárcel, conoció las causas de su procesamiento, pudo ver cómo quienes se llamaron sus amigos y, dolorosamente, quienes fueron sus atletas, firmaron las acusaciones que le quitaron la vida dos meses después, dos meses largos de interrogantes, de analizar uno a uno los pasos de ese proceso, de inquirir y desear una respuesta que serenara su ánimo desorientado y perplejo. Y no la tuvo. Su sobrina me habló de sufrimiento familiar, de silencio, sobre todo de silencio, de aceptación del final que si tuvo algo de clemente fue su condición de final compartido con otros desgraciados compañeros, y de nieblas. Si la muerte de Armengol está acompañada por esos elementos de sordina, los años que deberían haber sustentado su memoria en dignidad, fueron años de nieblas, de bocas cerradas, de olvido necesario para no ser señalados, los suyos y quienes estuvieron a su lado, como apestados o cómplices de un delito que nunca existió.

Cuando la obra fue editada y conocida, y aún hoy sigue el tema así, hubo comentarios sobre su estructura cinematográfica. Creo que es una condición común en aquellos relatos teatrales donde la memoria juega un papel relevante, se convierten en imágenes instantáneas, se materializan porque están ajustadas a muchas imágenes comunes. Yo creo que no, que *Armengol* se atiene a lo que toda obra teatral debe atenerse, a una situación en la que se plantea un conflicto, y en esta obra es principal conflicto es íntimo, no externo, y en la que el tiempo juega un rol muy a tener en cuenta en su puesta en escena. Está narrada por un chico, por un atleta que aún aspira a recoger esa medalla que nunca tuvo, y que se desdobra en mí a la hora de transcribir ese relato porque ese chico es un anciano que con ochenta años necesita contar aquella aventura, y, al mismo tiempo, es un chico que quiere vivir esa aventura.

Por lo tanto, su carácter cinematográfico no es tan claro como se ha dicho, lo que es clara es su estructura. No conozco otra forma de poder plantearla.

Junto a Armengol aparecen personajes que van marcando la historia como son el padre del atleta «Pollito Sánchez»; Marina, su amor; los militares; y tres músicos que juegan el papel de coro. Es interesante comprobar cómo en la metáfora de un hombre aferrado a su idea peculiar del mundo, la introducción de un coro o grupo que le traslade desde lo que se dice de él por las calles, y que él no quiere escuchar, a (estando ausentes y tocando en la «verbena» de la Plaza de Toros) lo que está sucediendo fuera de las cuatro paredes en las que está detenido, provoca elementos que abren la historia sin necesidad de mayores explicaciones. Los músicos, sus amigos, quienes convierten el gimnasio en un baile de domingos por las tardes, le previenen sobre los comentarios, le avisan de futuros ataques, le guían para encontrar soluciones que puedan salvarle, y le acompañan con sus canciones y como cómplices felices, en la historia de amor que tiene con Marina. Esa historia de amor, eje para definir al personaje, está basada en una historia de iniciación. Realmente Armengol enamora a Marina, mujer de la sociedad rancia, esposa de un falangista, ajena a sueños y atada a su condición de esposa. Armengol comete pues otro error muy grave, «secuestra» a una de las que estaban destinadas a ser vencedoras, a alguien que sin la historia de amor hubiera firmado su sentencia, la enamora y la arrastra a compartir su destino. En Marina tendrá la oportunidad de hacer realidad su sueño interior, como en los atletas tiene la oportunidad de ver cómo sus ilusiones mueven a los chicos y los llevan a la superación. ¿No es demasiado alto el muro que este hombre levanta ante un horizonte que sólo entiende de confrontación y violencia? Lo es. Es demasiado alto y en este aspecto debemos detenernos porque aquí la obra se proyecta hacia el espectador. Tenemos demasiados condicionamientos, distracciones y asuntos como para intuir qué está ocurriendo más allá. Y más allá está ocurriendo que la cotidianidad, que lo común y doméstico se convierte en un gas mortal e inidentificable que no lleva al letargo. ■

Armengol obtuvo el Premio Lope de Vega 2002.

Visita nuestra web

www.aat.es

Armengol

[fragmento]

VOZ DE «POLLITO»: «Unas horas antes de que saliese el tren desde Madrid a Badajoz, ya estábamos todos sentados en nuestros asientos. El tren iba abarrotado de viajeros que habían soportado, como nosotros, el problema de incomunicación de Madrid con Extremadura y los pueblos del trayecto. A las diez de la mañana del día dos de agosto, muy cansados pero felices de volver a nuestras casas, nos apeábamos y abrazábamos a nuestras familias. Habían pasado dieciocho días en la que para muchos de nosotros sería la mayor aventura de nuestras vidas. Pero, a pesar de la alegría del regreso, yo seguía teniendo una idea fija en mi mente: volver a Barcelona y ganar la medalla olímpica de atletismo...».

Una densa humareda se disuelve poco a poco. Entre el humo aparecen Marina y Armengol, exhaustos y tiznados. Todo tiene un aspecto desolador: colchoneta medio carbonizada y restos del incendio reciente.

MARINA: *(mira su reloj)* ¡Dios mío! ¡No puede ser tan tarde!
¿Qué va a decir mi marido? ¿Te das cuenta de la hora que es?

ARMENGOL: La hora de la poesía... ¿Sabes que hay una hora para la poesía, otra para la nostalgia...?

MARINA: ¡Una hora para la nostalgia! ¡Estás loco!
¿Cuál es la hora de la nostalgia?

ARMENGOL: Las ocho de la tarde... a las ocho de la tarde solemos, instintivamente, hacer un cómputo del día que se acaba... por el sol, por la luz mortecina... Los pájaros son los que más acusan este ocaso. Entonces recordamos todo lo que no pudimos hacer, aquello que se nos escapó y nunca volverá.

MARINA: ¿Y qué más horas hay? ¿Cómo es ese calendario que te has inventado, Robinsón?

ARMENGOL: Después de la hora de la nostalgia, está la hora del silencio. Las nueve. Porque a esa hora duermen los niños recién nacidos que acaban de tomar su ración de leche. ¡Lástima que no hayas tenido hijos! Porque reconocerías esa hora mejor que ninguna otra.

MARINA: ¿Quién sabe? Aún soy joven.

ARMENGOL: Después está la hora de la música... las diez. Es en ese momento cuando todas las orquestas del mundo atacan con más energía los temas que están ejecutando. Un fox, un vals, una sinfonia, un bolero... No sé cómo se ha podido comprobar este tema, pero es así. Imagínate que estás en el salón central de un transatlántico de lujo, o en París junto al Sena, en un tabladillo popular con orquesta de acordeones... o...

MARINA: Aquí, en este gimnasio.

ARMENGOL: Sí, aquí. Imagínate que pudieras estar en cada uno de esos lugares a la vez y dan las diez de la noche. Pues en ese momento, todos, la gran orquesta del crucero, la orquesta de acordeones del baile popular y Padilla y sus chicos... se cargan de energía y su música vibra con más fuerza, nos invade plenamente y nos transporta a esos mundos... a tantos mundos que nos quedan por conocer, Marina...

MARINA: ¿Cómo son esos mundos?

ARMENGOL: Como tu mirada. Presentan mil formas distintas pero están habitados por un fulgor idéntico a tu mirada. Esa mirada que hace de este gimnasio, cuando tú estás, sea el salón de un transatlántico de lujo, tenga el sabor de un baile de barrio junto al río, o sea el único motivo que me queda en esta ciudad para seguir luchando por algo.

MARINA: Estás loco, Armengol. Exageras las cosas...
¿Y a las once de la noche? ¿Qué hora es ésa?

ARMENGOL: *(Sombrio)* Es la hora de la muerte porque a las once de la noche murió mi madre...

MARINA: *(Toma una mano de Armengol y la besa con ternura)* Y ahora es la hora de la poesía...
¿La una de la madrugada! ¿Por qué?

ARMENGOL: Te estás saltando una hora.

MARINA: ¡Ah, claro, las doce! ¿Qué ocurre a las doce?

ARMENGOL: Ha ocurrido hoy, aquí... y ha ocurrido siempre desde que el mundo es mundo. Es la hora del amor.
(Toma las manos de Marina) Marina, te quiero... No, no digas nada. *(No la deja hablar)* Sé que al confesarte esto, he roto... he hecho añicos algo muy frágil que debía cuidar...

La escena romana

de W. Beare

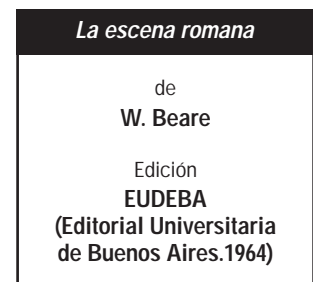
El libro que hoy recomendamos: *La escena romana*, de W. Beare está publicado por EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires.1964) y es una traducción de la obra editada en Londres en 1950, con una diferencia importante en el título, que en inglés es: *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. El título nos delimita el periodo de la escena romana que va a ser estudiado en el libro: el republicano, que como es sabido llega hasta el siglo de Augusto. Por lo tanto las tragedias de Séneca quedan fuera del trabajo. Nuestro autor se fija especialmente en las relaciones que el teatro mantenía con los gobernantes, en la realidad social en la que el teatro se producía y en la intención con que se representaba.

De este modo Beare nos va desgranando a lo largo de las 362 páginas del libro, divididas en XXVII capítulos y 12 apéndices, una serie de datos desprendidos de su concienzuda labor de estudio que nos ayudan a comprender un poco más, no puede ser de otro modo ya que los hechos conocidos son escasos, lo que ha pasado con la tragedia y la comedia romana.

Así podremos leer: que el poeta romano cobraba un salario por su texto si conseguía seducir al público; que existía una competición entre dramaturgos rivales y entre compañías de actores y que desde el primer momento funcionaba una agrupación de escritores —el *collegium poetarum*— donde se reunían a discutir sus problemas y los principios de su arte; que el autor no estaba bien visto cívicamente (conocemos que Ovidio protestó contra la suposición de que había escrito algo para la escena) aunque sobre él no pesase la infamia con la que se estigmatizaba al actor; que en general los textos teatrales se pensaban para una única e inmediata representación que se intercalaba dentro de unos juegos, que eran los rele-

vantes; que desde Nevio (260-204 a. C.) la mano represora del Estado iba a confinar a los dramaturgos latinos a temas frívolos o extranjeros; que así como al público de Atenas podía considerarse ante una representación como «una asamblea de ciudadanos» reflexionando sobre los problemas del Estado y sobre cuestiones morales, al romano se le veía como una muchedumbre bulliciosa y anárquica que iba al teatro a divertirse; que en Roma el número de días dedicados a *ludi scaenici* (no se habla de teatro) fue muy superior al de Atenas; que el teatro romano, considerado un género literario derivado del de Grecia, ha sufrido por el hecho de haber sido utilizado como banco de pruebas para la reconstrucción de las obras griegas más que para estudiar los desarrollos literarios y teatrales ocurridos en Roma; que las obras latinas no son traducciones fieles de las griegas ya que los traductores omitían lo que consideraban pesado, agregaban lo que a su juicio interesaba a su público e introducían alteraciones de diversa índole. El teatro latino posee vida propia y es digno de ser estudiado por sí mismo; que fueron las tragedias y comedias romanas las admiradas e imitadas por un Shakespeare o un Corneille por una parte o por los de la Comedia del Arte y Molière por otra. Solamente a partir de la mitad del siglo XVII es «cuando la tragedia griega eclipsa a la tragedia romana y cuando una comedia psicológica se impone» que «Es creencia extendida que la tragedia nunca fue popular en Roma y basándose en eso quieren explicar que solamente sobrevivieron fragmentos de tragedia de la época republicana, pero la realidad es que la tragedia romana gozó durante más de doscientos años del favor de los romanos... que apreciaban los efectos melodramáticos, las tiradas retóricas, las tramas y descripciones horripilantes, las personalidades ampulosas, las virtudes sobrehumanas, los vicios increíbles... y

Por Miguel Signes Mengual





eran capaces de reírse de esas mismas cosas... El público romano se interesaba no tanto en las cualidades dramáticas esenciales de la representación como en la escenografía impresionante, en la dicción y acción violentas...» que en la *Poética* Aristóteles dice: «una obra de teatro debe bastarse a sí misma, la puesta en escena no es necesaria para su interpretación». Pero Roma no es la Grecia, y la opinión aristotélica no da cuenta necesariamente de una realidad romana.

Esa vocación casi inmediata por la representación del texto trágico latino que llega incluso a permitir que los actores lo modifiquen —como hará más tarde la Comedia del Arte— imprime al texto una característica especial. Hoy nos resultaría difícil inclinarnos por una u otra postura unilateral. ¿O no?

Todos estos comentarios que fui recogiendo aquí y allá durante la lectura del libro de Beare, no tienen más objeto que incitar a los lectores de esta revista a su lectura. Es un libro lleno de sugerencias y de informaciones extraordinarias. Un libro clásico y fundamental que divido en dos partes, la primera llegaría hasta el capítulo XVII, y en esa parte encontrará el lector una serie de estudios sobre el periodo preliterario en Italia y el origen del teatro en Roma, y capítulos dedicados a los distintos autores latinos y a lo que de ellos se conserva: Livio Andronico, Nevio, Plauto, Pacuvio, Terencio, Accio... así como trabajos sobre los distintos géneros teatrales: la tragedia, la comedia y sus distintas clases: *paliatas*, *togatas*, *atelanas*..., el mimo y la pantomima

La segunda parte en que he dividido el libro para este comentario, da explicaciones muy interesantes acerca de cómo se representaban y escenificaban las obras de los autores mencionados y sobre la organización del teatro romano. Los capítulos que dedica a los espectadores, al escenario y la casa de los actores, a los vestidos y máscaras de los actores, al telón escénico y su funcionamiento, a las entradas laterales y a la función de los *periacti*, al estudio de la música (de importancia crucial para el teatro latino) y el metro centrado en la obra plautina... son todos ellos del máximo interés y ayudan a clarificar conceptos mediatizados por transmisiones deficientes utilizadas en fechas relativamente recientes en tantos festivales veraniegos.

Paso a dar la visión general que se desprende de la lectura de los distintos estudios particulares del profesor de Cambridge: en el año 55 a.d.C. Pompeyo construye en Roma el primer teatro de piedra de la ciudad. Hasta entonces un lugar teatral así era considerado peligroso por la posibilidad que entrañaba de que el pueblo romano se reuniese en gran número, aprovechando las condiciones que el espacio teatral les ofrecía con sus magníficas propiedades acústicas, y pudiese ser convocado o movido contra sus gobernantes por las palabras de demagogos. La República está a punto de desaparecer en Roma y es el momento en que se acepta el teatro estable y la creación de grandes teatros comienza a crecer a gran ritmo. Los lugares escénicos dejan de ser provisionales. A pesar de que el teatro ocupará un nuevo lugar en la ciudad y en la política del Imperio, su funcionalidad, su sentido, seguirá las pautas marcadas casi 170 años antes por la conducta de Plauto: «el escritor fue lo bastante sagaz como para evitar ofender a los poderosos. En efecto elude las cuestiones políticas con la observación de que tales asuntos deben dejarse a los jefes del Estado».

«Desde los comienzos el teatro romano era sostenido y supervisado por el Estado; su desarrollo parece haber sido el resultado tanto de la política oficial como del impulso vernáculo. La danza etrusca y el drama de Grecia también parecen haber sido importados por acción gubernamental. «La índole de la Comedia Nueva (y la romana) parece haber estado determinada por la necesidad de evitar la ofensa a los conductores del Estado y las alusiones políticas que fueran tan sutiles como para que la autoridad no las notara, probablemente escaparan también a la mayor parte del auditorio». Para comprender bien las observaciones anteriores hay que conocer dos principios básicos: la gratuidad del espectáculo teatral dado en fechas concretas festivas junto a otros tipos de espectáculos y, sobre todo, la asunción de los costes de la representación por parte de los ediles. Dentro de la carrera política a que se somete todo aspirante a cónsul, el escalón superior, el cargo de edil representaba la antesala. La atracción que puedan ejercer sobre el pueblo los espectáculos organizados por el edil de ese año se transformarán en votos cuando llegue el momento de presentar su candidatura. Esta circunstancia tiene una incalculable fastuosidad de las representaciones y la

tendencia a ofrecer espectáculos que sean del agrado del público. Los ediles compraban la obra y no era extraño que presenciaran una representación preliminar para asegurarse de que todo era correcto.

En el momento de la creación del teatro de Pompeyo habían transcurrido casi doscientos años desde que Livio Andronico había introducido el drama literario en Roma con la primera representación (240 a.d.C.) de una obra griega traducida por él al latín. Durante todos esos años los romanos habían asistido a docenas de representaciones trágicas cada año y escribieron gran cantidad de tragedias y comedias, y sin embargo hasta nosotros de todo ese periodo republicano no nos han llegado más que las comedias de Plauto y Terencio y muchos fragmentos demasiados pequeños para poder tener una idea exacta sobre las obras. Quizá el lector pueda encontrar razones para explicarlo más allá del azar, combinando varios de los comentarios entresacados en este artículo, entre los que destaco la obsesión de los autores por divertirse con la representación más que por la calidad literaria.

Con el Imperio «se produce un divorcio casi completo entre el drama literario, escrito para la lectura o recitación, y el teatro,

casi monopolizado por el mimo y la pantomima. El contraste entre la República y el Imperio constituye uno de los hechos más notables en la historia del teatro romano. Desde Augusto, superado el panorama de las elecciones, la atracción de las masas queda en manos del Emperador, sin competencia alguna ya, pero necesaria como sustento del poder. El teatro selecto se refugia en ámbitos privados y el espectáculo de masas: circo y anfiteatro se imponen. Con el Imperio se sistematiza la lectura pública de poemas dramáticos, tanto en espacios públicos como en casas particulares y las lecturas por parte de un solo actor que a veces contaba con un tipo de acompañamiento musical (en las casas de los nobles y ante un público de amigos podía ser el mismo autor el que se encargaba de la lectura), se convierte en algo frecuente. «Es cuando el teatro de texto se convierte en un instrumento de propaganda contra los emperadores»; son los años de las tragedias de Séneca y también aquellos en los que aparece la pantomima, que se convertirá, junto a los mimos, en el espectáculo teatral por excelencia hasta el fin del Imperio.

En fin, estamos ante un libro extraordinario. ■

Fragmento de *La escena romana* de W. Beare

En el intervalo que media entre la redacción de una obra y su aparición en escena hay mucho que hacer. Acerca de la organización del teatro romano primitivo tenemos pocos detalles; Plauto casi guarda silencio, Terencio es evasivo y los escritores posteriores pueden no haber conocido los hechos. Entre el dramaturgo indigente que anhelaba vender su obra, el público general que deseaba divertirse si alguien lo pagaba y el magistrado ambicioso que estaba dispuesto a suplementar la asignación estatal (lucrar) con sus propios recursos, el vínculo esencial lo constituía el productor y actor-empresario. Un hombre tal era Ambivio Turpión, que presentó las obras de Terencio. Compró las comedias de su propio peculio, aunque esperando sin duda recuperar la suma con el dinero que le pagaran los magistrados... posee un tono de dignidad y autoridad, como hombre consciente de haber ayudado a dramaturgos que luchaban por abrirse camino, que no buscó la mera ganancia, sino que hasta corrió riesgos financieros para favorecer el talento en beneficio del público.

No sabemos qué clase de contrato hacía el empresario con el dramaturgo, por un lado, y con los magistrados, por otro. El punto

de vista más sensato parece ser que el dramaturgo vendía su manuscrito directamente al empresario, quien adquiría por ello el derecho a representar la obra tantas veces como quisiera y tuviera oportunidad... el manuscrito de una obra seguía siendo presumiblemente propiedad del empresario hasta que lo vendía o cedía a algún colega. Debía su preservación a su valor comercial... Terencio en seis años produjo igual número de obras... su renta resultaría pobre en comparación con el medio millón de sestercios que ganaba anualmente el actor Roscio en el siglo siguiente. Aunque el drama era casi el único medio de ganarse la vida con la pluma, es difícil que produjera una fortuna...

....

Un funcionario de mayor rango a fines de la República era el censor de obras teatrales. Puede ser que en épocas anteriores se encargara a los magistrados que patrocinaban la representación establecer que la obra por exhibir no contenía nada ofensivo... No es fácil establecer si se hacía saber al público la proximidad de una representación. En época posterior se exhibían noticias descriptivas de las diversas atracciones que se ofrecían en los juegos...

Los diez mandamientos de la ley de Els Joglars

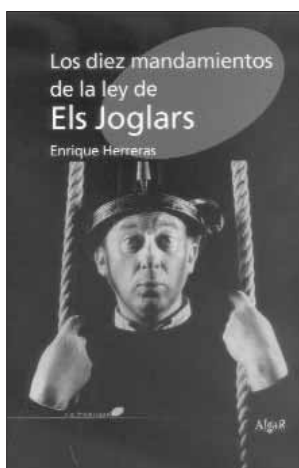
de Enrique Herreras

Fermin Cabal

Los diez mandamientos de la ley de Els Joglars

de Enrique Herreras

Edición Algar Editorial. Alsira 2005



El título del libro, que hace referencia al decálogo que el profeta Boadella enunció, emulando a Moisés, a fines de los años noventa, ya nos anuncia el tono religioso de la afeción que el autor profesa hacia su personaje. Enrique Herreras, que es autor de un inteligente análisis acerca del teatro vanguardista parisino de los cincuenta, *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*, abandona aquí todo rigor crítico y hace gala de una supuesta jovialidad, entusiasta y admirativa, que perjudica notablemente a su libro.

El propio Boadella en sus *Memorias de un bufón* ha sido mucho más crítico, para bien de sus lectores, con sus espectáculos, explicando las condiciones en que surgieron, y las limitaciones económicas, estéticas y de madurez personal que influyeron en los respectivos procesos. Así, de *La torna*, la obra probablemente más conocida y menos vista del grupo, dice: «Todo lo que la obra tenía de impactante, tenía de falta de contraste sutil o delicado para conseguir plenamente el juego alternativo de la contención y la explosión». De *Olimpic Man Movement* comenta: «No había manera de conseguir unos fascistas convincentes, pues sin darse cuenta (los actores) se distanciaban del personaje, como si quisieran demostrar que íntimamente no eran como aquellos totalitarios». De *Mary D'ous* afirma: «Fue una lástima desviar el brillante arranque de *Mary D'ous*, implantando anécdotas que sólo servían para desahogar en aquel momento frustraciones pseudosubversivas, sin ellas, la obra hubiera resultado mucho más fluida».

Arrebatado por una euforia quizá dionisiaca, Herreras no plantea la menor objeción a su ídolo, sin duda uno de los grandes talentos del teatro español contemporáneo, y se limita a trazar un esbozo de su itinerario creativo, y a comentar jocosamente el citado decálogo, que ha sufrido, curiosamente algunas transformaciones desde que fuera recogido en las *Memorias de un bufón*. Y así vemos como el segundo mandamiento, «asilvestrado», pasa a

ser nada menos que «agropecuario», o el tercero: «antidogmático», que pasa a ser, más sosegadamente, «escéptico». En cambio el quinto, marcha en dirección contraria y el profeta ya no requiere ser «desconfiado», sino que propone nada menos que ser «vengativo». O el octavo, donde el viejo «practicar el mal gusto», parecía frío y ha sido elevado en su nivel de exigencia hasta la pura contricción «amar el mal gusto».

Quizá lo más endeble del estudio de Herreras sea el enfoque de la delicada noción de «colectivo» que supuestamente detenta Els Joglars. Se permite criticar a la casi totalidad de los grupos independientes de la época en un análisis que seguramente es correcto, pero del que excluye beatíficamente al «grupo» de sus amores: «Lo bien cierto (asegura categóricamente) es que el movimiento independiente perdió buena parte de su fuelle, entre otras cosas porque una parte de su público abandonó el pedigrí revolucionario que tenía en la época del franquismo, o porque muchos de sus miembros pasaron a engrosar las filas de la gestión cultural. Els Joglars fue una de las escasas experiencias que pasaron el embudo de la Transición, pero sin perder un ápice de sus orígenes, como hicieron otros grupos, más apegados a la nueva era, o a vivir de ayudas públicas, o a conformar un teatro comercial de nuevo cuño (también subvencionado)».

A mí me parece que esta es una visión muy pía de lo que realmente ocurrió, y el propio Boadella, aunque insiste en mostrarse detrás de la máscara del supuesto colectivo, ha dejado, con su habitual desparpajo, muy claro el asunto en las citadas *Memorias*: «Desde la reunión de Ginebra del año 67 (momento fundacional de la nueva andadura del grupo) el nombre (Els Joglars) estaba hipostáticamente unido a mi manera de entender un trabajo escénico, tal como la ulterior historia demostraría con claridad meridiana. Por lo tanto, no había posibilidad de partir o ceder un nombre sin caer en la falsificación». No nos engañe-

mos: Els Joglars es Boadella, y Boadella es Els Joglars, hipostáticamente unidos. Este es el dogma y lo demás son herejías. Y a lo largo de los años, Boadella ha ido escogiendo a la gente que le interesaba e incorporándola a esa disciplina de trabajo común que siempre está en la base de una compañía estable. Es verdad que en los primeros tiempos, la feliz «jipilandia» antifascista, todo empujaba a que se creyera que las cosas eran de muy otra forma, pero de hecho, las formaciones de la compañía han ido renovándose desde el primer momento a buen paso. Y tras el Serrallonga, con la defecación por unas causas u otras de La Rognoni y de Sorribas, la personalidad de Albert Boadella ha reinado en todo su esplendor, por lo menos hasta la entrada de ese otro monstruo de la naturaleza que es Ramón Fontseré, discípulo amado del maestro.

Creo que hace falta, por lo menos a mí me interesa, un estudio serio de los métodos de creación que utiliza Boadella. Del criterio de formación que mantiene en el grupo para integrar a los nuevos incorporados. También me gustaría algún día ver un análisis acerca de la progresiva aparición de la palabra en sus espectáculos y de la deriva desde la priorización del rol del director hasta el autoejercicio como dramaturgo. Porque yo sospecho que Boadella es hijo de su tiempo y que en él se dan muchas de las circunstancias que concurren en otros directores de su edad. Si tomamos a la gente que está hoy en la sesentena podemos constatar que casi todos los dramaturgos de ese grupo generacional (con la excepción notable de Benet y Jornet) eran hace treinta años directores de escena que se manifestaban hostiles a reconocer el lugar del dramaturgo, que desconfiaban de la palabra como vehículo de expresión poética, sustituyéndola por otros lenguajes paralelos, y que en consecuencia despreciaban la tradición teatral en la que se encontraban comprendidos. Es el caso de Sanchis Sinistera, de Margallo, de Alonso de Santos, y de tantos otros, que como Boadella, han ido madurando y huyendo de las simplificaciones brutales, y autocomplacientes, que eran moneda corriente en los setenta. El iconoclasta Boadella supo evadir esa trampa y no se corta un pelo al despellejar a los popes de la estupidez teatral contemporánea. Dice de Bob Wilson, a propósito de *Cartas a la Reina Victoria*: «En la obra no había ni cartas, ni aparecía la inefable reina; más bien era un

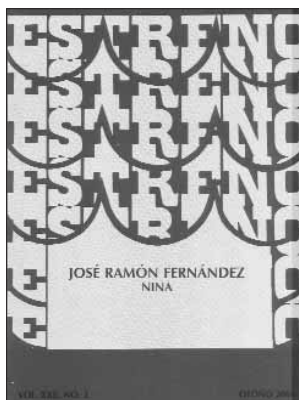
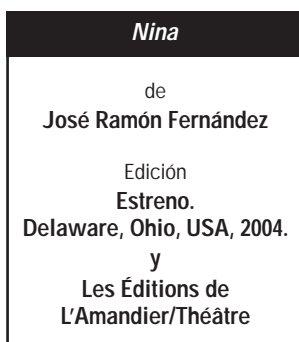
conglomerado de gestos, movimientos y efectos luminitécnicos. O sea, un auténtico galimatías que reflejaba el desorden crematístico e indocumentado en que navegaba su creador». O esta otra, dirigida al mismísimo Grotowsky: «La representación (*Apocalipsis Configuris*) era una serie de contorsiones crispadas, recitando el texto con idéntica rigidez, a fin de transformar cualquier nimiedad en un rito sadomasoquista. Después de unos inacabables minutos de espasmos, fui presa de unas irreprimibles ganas de reír, y cuanto más histéricos se ponían en escena, más divertido lo encontraba. (...) Era lastimoso ver como aquellos pobres actores, que quizá habían sufrido mucho para llegar a elaborar tal exhibición de sofisticadas voces y contorsiones, no conseguían ni con mucho la emoción trágica que obtendrían de un simple verso de los clásicos». Iconoclastia, ingenio y sentido del humor. Algo que se desprende de las mejores obras de Albert, de ese dramaturgo que ha crecido oculto entre las humildes máscaras del teatro, hasta mostrarse ya abiertamente en los últimos años como lo que es: un dramaturgo-director, que aspira a la creación global de sus espectáculos. Y ya me gustaría tener entre las manos una auténtica lectura boadelliana del teatro de Boadella. Sería un material precioso desde el punto de vista de la historia y la pedagogía de la escena.

En fin, el libro de Herreras, evidentemente no va por ahí, es un libro de divulgación, supongo, y hay que reconocer que es ameno, bien documentado a ratos, y como era de esperar de la inteligencia de su autor, resulta coherente y bien organizado. Incluso en algunos momentos, sobre todo cuando hace sociología de la Transición política y cultural española, es brillante. Por supuesto que los fans de Albert Boadella, entre los que me cuento sin reservas, estamos encantados de tenerlo entre las manos, pero sinceramente, del tema y de su autor, esperaba más cosas. ■

Nina

de José Ramón Fernández

Magda Ruggeri Marchetti



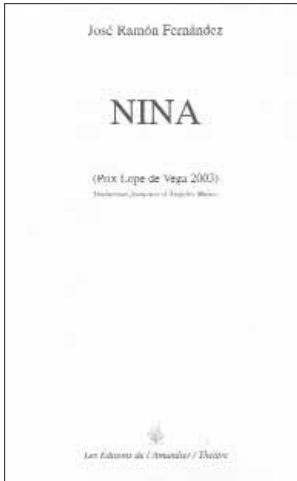
José Ramón Fernández debe su formación no sólo a sus estudios filológicos universitarios, sino también a los talleres de Alonso de Santos, Marco Antonio de la Parra, etc., y a la larga colaboración con Guillermo Heras. Con este último y otros dramaturgos de su generación fundó El Astillero, uno de los grupos teatrales más importantes de la escena española actual. Cuenta con dieciocho dramas entre publicados e inéditos y, además de sus obras individuales, ha trabajado en colaboración con otros dramaturgos y directores. Entre estos últimos, sin duda la más conocida es la *Trilogía de la Juventud* con Yolanda Pallín y Javier Yagüe.

Entre los numerosos premios recibidos recordamos el *Calderón de la Barca 1993* por *Para quemar la memoria*, una gran obra de la que ya nos ocupamos ampliamente («Cuadernos de dramaturgia» n.º 3, Alicante, 1998) y el *Lope de Vega 2003* por *Nina*. Hija de la Nina de *La Gaviota* de Chejov, se distancia de ella por el ambiente, la época y la evolución positiva de los personajes. Nuestro autor ha construido una obra intimista donde pasado y presente se mezclan a través de la protagonista que vuelve al pueblo de su infancia y su primera juventud y su retorno le hace revivir ese tiempo y buscar en él las razones de su derrota. Por sus referencias al cine y sobre todo por la cita de la canción *Devórame otra vez* se le puede dar una colocación temporal exacta y describe perfectamente la vida de unos jóvenes de hoy, clónicos intercambiables con los de cualquier país de Europa.

Su perfecta construcción respeta las unidades de tiempo y lugar. Todo se desarrolla en el espacio de una noche y en el *hall* de un hotel. Tres son los personajes presentes en escena, pero a través de ellos conocemos un mundo, un ambiente. Comprendemos que sus protagonistas, aunque jóvenes, ya se sienten viejos y fracasados no sólo a través del diálogo, sino sobre todo por la acotación. Es ésta una característica de los dramas de José Ramón Fernández, que se considera con razón discípulo de Valle Inclán. Sus acotaciones en efecto más que indicar

movimientos y gestos, contienen reflexiones que hacen comprender mejor el sentido de la historia, revelan sobre todo el estado de ánimo del personaje, indagando su psicología. Ya la primera didascalía no sólo describe a la protagonista como a un ser donde «Ya sólo queda en su cuerpo un apremiante deseo de quietud», sino que también comenta que su físico «Vencido sobre el mostrador, es de cristales» y que «No puede soportar hablar con nadie; tiene una bola de alambre en la garganta». También subraya su falta de voluntad: «necesita dejarse llevar, obedecer como lo hacen los enfermos». Otra acotación nos describe de qué manera ha intentado ahogar los fracasos de su vida: «Bebe con la facilidad que da el haber bebido mucho» pero a pesar de sus derrotas «no está dispuesta a que nadie la mire desde arriba» y va a intentar recuperarse, cambiar las cosas como evidencia su afirmación: «Lo único que me queda es volver a intentar hacer bien las cosas» y al final tiene la fuerza de irse otra vez del pueblo y la esperanza está en la última acotación: «La noche ha terminado. A este día le seguirán otros, aunque ahora parezca imposible».

Nina recuerda a Marta de *Si amanece nos vamos*, pero la diferencia está en el hecho de que la primera decide irse, volver a empezar mientras que la segunda está totalmente abatida. Nuestra protagonista cuenta las desilusiones amorosas y laborales que ha sufrido en los siete años que ha transcurrido fuera en un breve coloquio con Blas, un amigo de su juventud, también descrito no sólo por Esteban («... eres un inútil, Blas»), sino, sobre todo, por la didascalía: «En sus ojos hay una derrota triste, sin esperanza [...] Su reacción es siempre la de un muchacho». En efecto parece no tener nunca una opinión propia, sino que actúa siempre «como si imitase los gestos de sus personas mayores. Como si llevase puesto el cuerpo de Esteban». No sabe reaccionar a la falta de amor de su mujer, a su continua traición, y su sufrimiento le hace preferir evitar saber («...no es capaz de indagar donde [han] visto a su mujer») y termina por darse cuenta de que a Nina no le interesa



nada de su vida y solo quiere «información sobre Gabi». Sin embargo durante la función evoluciona y al final seguirá el consejo de Esteban que le incita a optar por su autonomía personal: lo importante no es que se vaya o no con Nina sino «que sea porque» él así lo determine, porque su vida «va a empezar en cuanto que decida algo». Y en efecto dirá a su amigo de la infancia «No quiero irme. Lo que yo quiero está aquí».

Es muy interesante el rol que tienen en la obra los personajes ausentes pertenecientes al grupo de la protagonista, descritos como los demás no sólo a través del diálogo, sino también mediante la didascalía. Citamos tan sólo a María, que «prefiere quedarse merodeando a Gabi como una perra y no puede soportar [su] existencia». En este sentido recuerda a los personajes de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo que han fracasado por no haber escogido la verdad de los sen-

timientos. En efecto se casó con Blas «para poner una pared a lo que no era capaz de dejar» y esperaba que su marido la obligase. Casándose con él sin amor «empezó a no tenerse respeto». De la misma forma se materializan los demás personajes ausentes: Pedro, Irene y Gabi que tienen gran importancia en la trama.

Aunque la obra está anclada a la realidad cotidiana nunca falta la dimensión simbólica y trágica. Su destilado dramático tiene una proyección intemporal en problemas universales como la convivencia con los demás, el de la vida y la muerte o la fragilidad de la memoria vital, coherentemente con la mejor producción del autor. Mención especial merece el uso de la lengua, sujeto de una atenta labor de revisión y perfeccionamiento en la que la exactitud expresiva y el diálogo elaborado están al servicio de una alta dramaticidad. ■

El vals de los condenados

de Santiago Martín Bermúdez

Ignacio del Moral

El vals de los condenados

de
Santiago Martín Bermúdez

Edición
Centro de Ediciones
Diputación de Málaga
Málaga, 2004

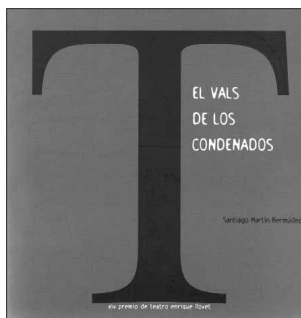
Autor ya de una decena de obras teatrales, a pesar de lo confesadamente tardío de sus comienzos —como dramaturgo, ya que formó parte del legendario grupo Los Goliardos—, Santiago Martín ha desarrollado una singular carrera como escritor dramático, que muestra como señas de identidad el amor a la música (es autor de algunos libretos para ópera, y ejerce de crítico y ensayista musical), a la cultura francesa (ha publicado numerosas traducciones), el sentido del humor (al que tenemos acceso quienes de vez cuando tenemos el gusto de compartir el tiempo con él) y... el cariño por los muertos: En efecto, tanto en esta obra como otras varias de las suyas, entre otras *No faltéis esta noche*, con la que obtuvo el *Premio Lope de Vega en 1995* desempeñan un importante papel personajes ya fallecidos que por una u otra razón son traídos de vuelta al más acá u obligados a seguir sus avatares en el más allá.

La obra que nos ocupa propone un interesante ejercicio acerca de tres intensos personajes de las letras francesas del siglo XX: Pierre Drieu de la Rochelle, Louis Aragon y

André Malraux, que son convocados a un singular juicio póstumo que se ha venido posponiendo hasta que fallezca la que ha de ejercer de abogada defensora, Madame Dominique de Beaumanoir, que ha sido en vida biógrafo de los tres, lo que ha de suponer un conocimiento y afecto hacia sus biografiados que la hacen indicada para este menester. La propia fallecida es la primera sorprendida cuando, al poco de morir, se ve requerida para esta tarea por un singular tribunal.

Tan original planteamiento se desarrolla en forma de una «vista» de reglas algo peregrinas, en la que lo que se pide a los acusados, fundamentalmente, que expliquen sus trayectorias vitales antes de ser admitidos definitivamente en la otra vida, y entre cuyas sesiones se intercalan, a lo largo de 14 escenas, situaciones de confrontación entre los diferentes personajes.

Las relaciones entre ellos, sus avatares literarios e intelectuales, son la materia de la obra, y al hilo de este argumento, se entreteje una reflexión acerca del siempre candente tema del compromiso, de la relación



del artista con las ideologías y finalmente con el poder. Todo en un texto que demuestra una extremada finura en la escritura, un conocimiento profundo de los temas y personajes representados y un discurso propio, a la vez escéptico y piadoso, sobre los asuntos tratados.

A caballo entre la reconstrucción biográfica y el ensayo, *El Vals...* asume el riesgo de caer en la discursividad, o en la falta de dramática. Sin embargo, SMB sortea el peligro a base de agilidad, sentido del humor y algunos recursos dramáticos que permiten que el texto tenga vida dramática propia. Naturalmente, el disfrute del texto crece en proporción al conocimiento que el lector tenga de los personajes, época y circunstancias.

Tal vez esta sea la gran duda que puede plantear el texto a la hora de imaginar una posible puesta en escena. Sin embargo, está reciente el éxito de un texto como *La Cena*, que congregó a un amplísimo sector de público, del cual cabe suponer que muy pocos espectadores tendrían un conocimiento ni siquiera somero sobre la Revolución Francesa, sus protagonistas y avatares. Tal vez, como se apunta en la entrevista final, debamos a esperar a que la obra tenga éxito en Francia para poder verla aquí.

Drieu, Aragon y Malraux se constituyen en personajes intensos y apasionantes por méritos propios. Sus ambigüedades, la humanidad de sus cambios de rumbo, tan comprensibles, y tan bien justificados por ellos mismos, los hacen tan creíbles y coherentes como, valga la paradoja, verdaderos personajes de ficción.

Las reflexiones en torno al nazismo, al fascismo, al comunismo y hasta el franquismo están llenas de agudeza e ironía. A través de estos tres personajes se analiza la grandeza y el fracaso del siglo XX, el siglo del fin de las utopías, esas utopías malditas que costaron millones de muertos. Ya se sabe que las utopías las carga el Diabolo.

SMB es un escritor a la vez apacible y osado. Sus textos no contienen estridencias ni provocaciones estéticas, ni proponen juegos escénicos gratuitos. Están marcados por la lógica dramática, la razón y la pureza de líneas. No proporcionan fáciles excusas para la desmesura en su puesta en escena. Tal vez por esto los directores, en esta época donde prima el espectáculo sobre el discurso, no se disputan sus textos. Teatro de palabra, de con-

frontación dialéctica, de construcción de pensamiento. Nada más y nada menos.

El volumen que contiene la obra incluye un breve prólogo, obra de Diana de Paco Serrano, y un par de interesantísimos Postfacios:

En el primero de ellos, además de algunas sutiles indicaciones acerca de la posible puesta en escena, SMB da una breves pinceladas sobre los personajes destinadas a sus futuros intérpretes.

En el segundo, se nos ofrecen algunas notas acerca del origen del texto y acerca de los personajes y su significación. Su lectura previa a la de la obra puede servir como preparación y contribuir a un mayor disfrute de la misma.

Además de los Postfacios señalados, el libro incluye, bajo el título *Acusados*, una jugosísima entrevista a SMB firmada por Enrique Moreno.

La entrevista, que transcurre como una conversación aguda y cómplice, saca a la luz muchos aspectos de la personalidad como dramaturgo de nuestro autor, le da ocasión de hablar con voz propia y mostrar sin exhibicionismo su inteligencia, cultura y sentido de la ironía y explicar su fascinación por los personajes del *Vals* y sus avatares literarios, vitales e intelectuales, además de ofrecer una serie de reflexiones, sinceras y a la vez distanciadas acerca de la perplejidad ideológica de una generación, la suya, que hubo de hacer un doloroso tránsito desde la fascinación idealista por las posiciones cercanas al comunismo a la aceptación del fracaso del mismo y la revelación de su lado oscuro. Todo ello sin perder la humanidad, la sonrisa ni, en el caso del exquisito Santiago, la compostura.

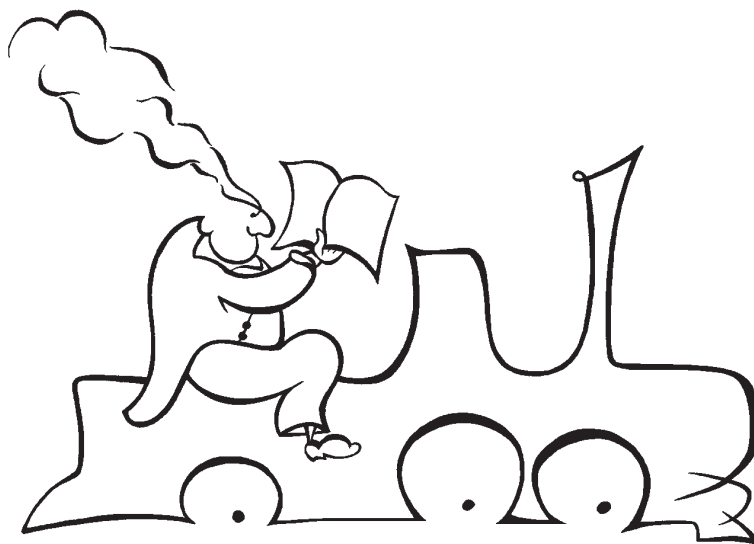
En cuanto a la edición como tal, el libro peca de ese lujo excesivo propio de las ediciones oficiales, con su papel marfileño de grueso gramaje, con ese formato cuadrado que tanto descabala una estantería y aire, mucho aire en sus páginas... combinado con unos tipos casi diminutos que compli- can la lectura a quienes vamos sufriendo los estragos de la presbicia.

Un libro, por todo lo mencionado, altamente recomendable: porque da la ocasión de leer una obra que, posiblemente, necesita una profesión teatral más lúcida que la nuestra para ser puesta en escena, y porque permite conocer mejor a uno de nuestros autores más elegantes, inteligentes y singulares. ■



El teatro también se lee

HOMENAJE AL TEATRO LEÍDO



Fue allá lejos en el tiempo, hacia 1956 —el año en que resucitó el movimiento estudiantil en España— cuando un muchacho de apenas dieciséis años, que tenía que hacer un doble viaje cada trimestre entre su país natal, la costa sur de Galicia y la ciudad de León, al hacer un transbordo obligado su tren en Monforte de Lemos, bajó del tren y se encaminó a un quiosco de periódicos donde junto con aquellas novelas y relatos en formato de folleto de la colección «Novelas y Cuentos» había una exposición de libros de la colección Austral, de la editorial Espasa Calpe. Allí, sin saber muy bien porqué, tomó en sus manos uno de aquellos libros, titulado *El jardín de los cerezos*, cuyo autor era un escritor ruso llamado Anton P. Chejov, del que había oído hablar mucho —porque era ya lector de Dostoyewsky y de Turgueniev— pero del que no había leído nada. Y ese libro ese día le hizo entrar en un mundo poético —el colegial aquel escribía poesía en sus horas muertas— al cual no ha renunciado nunca. El libro aquel no sólo incluía una obra teatral sino una pequeña colección de cuentos. Lo había traducido un curioso personaje, Saturnino Ximénez, sobre el cual escribió Josep Pla, un español afincado en Rusia en años pre-revolucionarios y que acabó allí su vida. Aquel día las horas interminables del viaje en tren pasaron extraordinariamente rápidas. Luego llegaron otros libros de Chejov y una representación inolvidable, muchos años después, en el Teatro María Guerrero, bajo la dirección escénica de José Luis Alonso.

Poco después aquel solitario colegial descubrió, en la edición de Losada, el mundo prodigioso de Valle-Inclán, su paisano más imprescindible, con las *Comedias Bárbaras* y después llegó *Hamlet* de William Shakespeare en la traducción bellísima de don Luis Astrana Marín, que se aprendió de memoria y de la que puede aun recitar algún que otro fragmento. En la lectura de esas páginas, que robaba a las horas de sueño, aprendió a amar el teatro y, sobre todo, a entenderlo. Hasta llegó a representar, en esos años tristísimos del final de la autarquía franquista y de la miseria cultural, social y política del país, una obra entonces inevitable, porque tenía la rara característica de exigir sólo papeles masculinos y por lo tanto se podía poner en escena en un colegio, *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre, tan cargada de dudas existenciales y de angustia juveniles que le iban tan bien a aquella época. Recuerda haber interpretado al cabo Goban, el malo del drama, y otras veces a otro personaje cuyo nombre ahora no recuerda. La inquietud ante lo desconocido, el rumbo errático y a la vez sórdidamente rutinario del país, propiciaba el miedo y también la rebelión. Todo aquello que para el colegial de dieciséis años había empezado a tomar forma leyendo a Chejov. ■

Javier Alfaya

Miguel Mihura

(1905-1977)

Ignacio del Moral

Dice una conocida frase que en cuanto te quieres dar cuenta, de casi todo hace ya más de veinte años. De igual forma, en cuanto te descuidas, empiezan a cumplir cien años aquellos autores que en nuestra adolescencia o juventud eran presencias vivas y en activo.

Es difícil pensar que han pasado ya cien años del nacimiento de Mihura, cuyo primer estreno (*¡Viva lo Imposible!* o el *Contable de Estrellas*, escrita en colaboración con Joaquín Calvo-Sotelo, estricto coetáneo suyo y cuyo centenario no estaría de más recordar, como autor que fue de algunas comedias muy celebradas en su época) data de 1939. Sin embargo, su dedicación plena y profesional al teatro arranca en 1953, año en que, tras el estreno tardío (noviembre de 1952) de *Tres Sombreros de Copa* (escrita 21 años antes) estrena ¡tres comedias!, para seguir durante toda esa década y la de los 60 estrenando, con mayor o menor éxito, un promedio de más de una comedia por año, hasta 1968, año de su último estreno, *Sólo el amor y la Luna traen fortuna*. En total, veintitrés obras, tres de ellas en colaboración.

El nombre de Mihura va asociado al concepto de humor, al absurdo, a la risa y a la ternura. *Tres Sombreros...* sigue siendo considerada su obra maestra, deslumbrante punto de partida de una carrera que después se vio condicionada por los imperativos comerciales y la (legítima) opción de autor al elegir una postura acomodaticia y económicamente productiva en su carrera posterior.

Además de su labor como comediógrafo, Mihura desarrolló una productiva carrera como prosista de humor (imposible no mencionar *La Codorniz*), dibujante de viñetas cómicas y escritor cinematográfico que, centenario obliga, será recordada en los meses que le quedan al año. A la reposición, entre otras, de *Tres Sombreros...* que de nuevo pone en escena G. Pérez Puig, se añade la versión cinematográfica de las dos *Ninettes* en una película dirigida por José Luis Garci y el estreno de una versión musical de su *Maribel y la extraña familia*. Por la parte institucional, El Teatro Español le va a dedicar una serie de actos (conferencias, mesas redondas, exposiciones, proyecciones...) a lo largo del último trimestre de este año, y el Centro Dramático Nacional prepara un espectáculo basado en sus textos, si bien este no verá la luz hasta 2006.

Sea cual sea el pretexto, siempre es buen momento para asomarse al contradictorio Mihura: el anarquista burgués, el vago infatigable, el misógino confeso que adoraba a las actrices y que ha dejado una inolvidable galería de personajes femeninos, además del premio para actrices que lleva su nombre.

Feliz centenario, don Miguel.

Y viva la risa. ■

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

