

ENCUENTROS I

José Antonio Pérez Bowie. Rodolf Sirera. Xabi Puerta.
Javier Maqua Lara. José García Templado

(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
Fermín Cabal Riera
Poli Calle Soriano

Ignacio del Moral Ituarte
Salvador Enríquez Muñoz
Miguel Murillo Gómez
Paloma Pedrero Díaz-Caneja
Alfonso Plou Escolá
José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano García
Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
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]

Crónica de un encuentro largamente esperado (I)

Jesús Campos García

4. Escritura teatral y nuevas tecnologías

José Antonio Pérez Bowie

9. De la televisión al teatro: una contaminación no siempre positiva (o un viaje para el que no siempre se consigue billete de retorno)

Rodolf Sirera

13. Memoria de forma (siete tesis sobre la escritura dramática)

Xabi Puerta

18. El teatro en el cine

Javier Maqua Lara

24. El teatro y las nuevas tecnologías: cohabitación o *contaminatio*

José García Templado

28. Casa de citas o camino de perfección

29. Cuaderno de bitácora

Yo, Satán

Antonio Álamo

31. Libro recomendado

Hilos de tiempo, de Peter Brook

José Henríquez

34. Reseñas

Catálogo de Autores Dramáticos Andaluces, de Lola Vargas-Zúñiga.

Por Rafael Bonilla

Castañuela 70 (esto era España, señores). Por Fermín Cabal

Teatro de papel 2, de Manuel Lourenzo e Itziar Pascual.

Por Francisco Javier Díez de Revenga

39. El teatro también se lee

Ruth Miguel Franco

40. 1 de junio de 1936. El estreno del *Fermín Galán*

José Monleón



(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



Escritura teatral y



[José Antonio Pérez Bowie]
Universidad de Salamanca

Considero que el enunciado que antecede, y que se me propuso para mi intervención, implica la consideración de dos aspectos bien diferenciados: uno, sin duda el más obvio e inmediato, el de la repercusiones que las nuevas tecnologías pueden tener sobre el teatro espectáculo; el otro, y supongo que es el que más interesará a ustedes como gente que escribe para la escena, el de los efectos de esas tecnologías sobre la propia escritura teatral.

nuevas tecnologías

Comencemos por el primero de ellos y comencemos recordando algo archisabido: la estrecha dependencia que siempre han mantenido los espectáculos teatrales con la tecnología disponible en su momento. Desde la rudimentaria *machina* del teatro greco-latino, de donde se hacía descender al *deus* encargado de resolver el conflicto que el dramaturgo era incapaz de solucionar por procedimientos racionales, hasta los escenarios virtuales de la actualidad, el espectáculo teatral ha ido perfeccionando e incrementando su capacidad de fascinar a la par que incorporaba nuevos medios técnicos para ofrecer al espectador el simulacro de realidad que demandaba. No es ahora ocasión de trazar una historia del desarrollo de la tramoya y de la escenografía, pero sí quisiera detenerme con brevedad en dos aportaciones cruciales que entre los años finales del siglo XIX y los primeros del XX van a contribuir de un modo decisivo a las transformaciones de la concepción tradicional del arte escénico.

La primera de ellas es la luz eléctrica; su aparición se produce justo en el momento en que el naturalismo escénico había alcanzado una perfección absoluta en la mimesis de la realidad y los personajes de Ibsen «se sentaban a hablar» («Siéntate, tenemos que hablar», es —recuérdese— la frase con la que, en *Casa de muñecas*, Nora inicia la conversación en la que planteará a Torwald su decisión de poner fin al matrimonio de ambos), a desnudar sus almas ante el espectador y a analizar pormenorizadamente sus sentimientos, ofreciendo con ello la ilusión de que el intrincado mundo interior del ser humano era cognoscible y expresable a través de la palabra; ilusión tan inconsistente como la del simulacro escenográfico de los confortables espacios burgueses en los que

el diálogo se desarrollaba. Con la incorporación de la luz eléctrica comienza a quebrarse esa ilusión de verdad, en principio por la fragmentación del espacio, que pierde su solidez y su estabilidad y, a continuación, por la consiguiente crisis que experimenta la noción de personaje «bien construido», abordable y explicable en su coherencia psicológica, que desaparece para dar paso a sujetos igualmente fragmentarios inconsistentes, sumidos en una permanente crisis de identidad y cuyas conductas obedecen a impulsos inexplicables. La luz eléctrica supone, pues, en la medida en que facilita un escenario menos constreñido por limitaciones espaciales y con un gran potencial de sugerencia, el factor desencadenante de la crisis de la estética naturalista y la apertura de las nuevas vías por las que transitará el teatro a lo largo del siglo XX.

Otro nuevo embate definitivo contra la pervivencia del naturalismo escénico lo supondrá algunas décadas después la irrupción del cine. El potencial de realismo que la pantalla era capaz de transmitir, la predisposición de los públicos a asumir como «reales» las imágenes proyectadas en ella (su carácter silente y su ausencia de color proporcionaban, sin duda, el «efecto extrañante» que las hacía parecer «más reales que la realidad»), a considerarlas como la más acabada muestra de mimesis, obliga al teatro a renunciar definitivamente a sus pretensiones naturalistas y a retomar estrategias anteriores: ello se traduce en un proceso de «reteatralización» que se desarrolla a lo largo de todo el siglo XX (la farsa será un género profusamente cultivado) y que conlleva la insistencia en el carácter ficcional del universo que se presenta, la exhibición sin complejos de los mecanismos productores de



La tecnología de la imagen no ha dejado de perfeccionarse y el teatro en su dimensión espectacular se ha servido continuamente de ella, como se sirvió del propio cine en su momento.

Un campo inquietante
que se abre ante
nosotros es el de la
relación dialéctica entre
imagen viva e imagen
virtual, que llevará a la
fusión del espectáculo
teatral y del audiovisual
trasgrediendo
definitivamente
las nociones
convencionales de
tiempo y espacio.

esa ficcionalidad e, incluso, en su último tramo, el cuestionamiento del propio discurso no sólo como medio de producir ficciones, sino incluso como instrumento de comunicación. Pienso que, por otra parte, no resulta aventurado conectar ese proceso de reatralización con un proceso de intelectualización paralelo, cuyo origen está igualmente en el cine: al arrebatar este al teatro los ingenuos públicos populares, amantes de la truculencia, el melodrama y la aparatosidad escenográfica, los dramaturgos se ven en la obligación de satisfacer las exigencias de un espectador más cultivado y reflexivo. Don Miguel de Unamuno, cinéfilo recalitrante, ya lo intuía en 1918:

El éxito del cinematógrafo creo que acabará por influir favorablemente en el arte dramático haciéndole volver a su primitiva severidad de desnudez clásica y dejando para aquel otro lo que es ornamentación escénica. El que vaya a ver y a oír un drama ha de ir a verlo y a oírlo, y no a ver decoraciones, mobiliarios, indumentaria y acaso tramoya y a oír algo externo al drama mismo¹.

Cabría referirse también, aunque sea de pasada, al proceso inverso que experimenta el cine, que supeditado por completo en sus inicios al modelo de la representación teatral a causa de sus limitaciones técnicas (cámara inmóvil, escenario único), acabará pronto alcanzando su propio lenguaje y convirtiendo la mostración primitiva en narración. Pero en determinados momentos de su historia, la perfección alcanzada por sus medios expresivos le permite beber de nuevo, sin complejos, de las fuentes teatrales. Uno de esos momentos corresponde a los años 50, cuando la incorporación de los objetivos de gran angular permite una filmación en profundidad y la capacidad del cargador de la cámara posibilita el rodaje de planos largos; el cine de Hollywood se inclina a menudo por historias «teatrales», filmadas casi totalmente en interiores y con una puesta en escena que, sin ser deudora de la teatral, remite directamente a ella por su insistencia en el matiz psicológico, en el análisis de caracteres. Basten dos ejemplos: *Brigada 21* (*Detective story*, de William Wyler), basada en una obra teatral de Sidney Kingsley que transcurre en su totalidad en el interior de

una comisaría; y *Eva al desnudo* (*All about Eve*, de Mankiewicz), cuya historia no procede de ningún texto dramático previo, pero que, al desarrollarse en ambientes teatrales, nos induce a interpretar su teatral puesta en escena como un homenaje consciente del director a ese mundo. Otro momento de retorno del cine a la teatralidad lo estamos viendo en nuestros días en la obra de realizadores con vocación «culturalista» que llevan a cabo en sus puestas en escena filmicas una exacerbación de la teatralidad inherente al texto de partida a manera de guiño intertextual o de homenaje a determinados géneros teatrales; baste citar al respecto filmes como *Otón*, de Jean Marie Straub y Daniel Huillet (1979), *Prospero's books*, de Peter Greenaway (1991), a partir de *La tempestad*, de Shakespeare, *Dogville*, de Lars von Trier (2002), y en nuestro cine, los musicales de Carlos Saura o la adaptación de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, llevada a cabo por Pilar Miró en 1995. En todos ellos, la puesta en escena artificiosa y decididamente antinaturalista, que potencia las imágenes confiriéndoles un valor sustantivo, hay que interpretarla, sin duda, como reacción frente al proceso de devaluación que han experimentado en una sociedad bombardeada de modo agobiante por ellas.

Pero retornando a nuestro tema, tras el cine la tecnología de la imagen no ha dejado de perfeccionarse y el teatro en su dimensión espectacular se ha servido continuamente de ella, como se sirvió del propio cine en su momento². Respecto de esas nuevas tecnologías habría que distinguir, como en el caso del cine, entre su utilización al servicio de la escenografía o como nuevos cauces para la divulgación de los textos teatrales. En el caso de la televisión y del vídeo, por ejemplo, mientras que en este segundo plano ha de reconocérsele una contribución innegable para fomentar el acceso de las obras dramáticas al gran público (excepto cuando se ha dedicado a emitir grabaciones realizadas directamente sobre una representación), en el primero sus logros no dejan de ser discutibles; existen ejemplos de montajes teatrales en los que las imágenes televisivas están perfectamente integradas por constituir una exigencia de la trama (por ejemplo, en *Santa Isabel del*

¹ En la revista *España*, n.º 155, 23.3.1918; el texto es una carta dirigida por Unamuno a los miembros del Ateneo de Madrid con motivo de la representación en sus locales de *Fedra*, que don Miguel había intentado estrenar en vano en salas comerciales.

² Suele citarse a Piscator como el pionero en la incorporación de las proyecciones cinematográficas a escena, aunque conviene recordar que ya en España las había utilizado con anterioridad, en 1912, Muñoz Seca, intercaladas en su sainete *Trampa y cartón*; y que en 1917 recurriría a ellas Gregorio Martínez Sierra proyectando fragmentos del filme *Christus*, del italiano Giulio Antamaro en su montaje del auto religioso *Lucero de salvación*. (Vid. Pérez Bowie: *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España*, Salamanca, Cervantes, 1996, p. 21).

vídeo, de Rodolfo Santana), pero en la mayoría la recurrencia a ellas carece de justificación, pues se limitan a ampliar sobre una pantalla el rostro de los actores que están interviniendo; recuérdense al respecto el montaje de *Yo Claudio* (sobre la novela de Robert Graves), interpretado por Héctor Alterio, que se estrenó hace algunos años en el Festival de Mérida, o el que el grupo La Fura dels Baus presentó en 2002 sobre *La filosofía del tocador*, del marqués de Sade.

Por lo que respecta a la utilización de las nuevas tecnologías digitales aplicadas al tratamiento de la imagen, su contribución al desarrollo de las posibilidades de la escenografía es indudable y abren un horizonte cuyo alcance no podemos prever: un campo inquietante que se abre ante nosotros es el de la relación dialéctica entre imagen viva e imagen virtual, que llevará a la fusión del espectáculo teatral y del audiovisual trasgrediendo definitivamente las nociones convencionales de tiempo y espacio. O el desarrollo pleno de un ciberteatro en el que resulte viable la posibilidad de entornos de consistencia virtual y de actores igualmente virtuales³. Menos interés parecen ofrecer las *sitcoms* interactivas, de las que ya existen ejemplos y en las que, a través de la red, los receptores pueden intervenir directamente, actuando, dialogando e intercambiando informaciones. Otra posibilidad a la que hay que referirse es la de la transmisión vía internet de espectáculos teatrales (el Liceo de Barcelona ya permite esta posibilidad con muchos de sus montajes operísticos), lo que tendería a convertir en realidad ese «espacio ecuménico de interacción e intercambio cultural permanente» del que habla Ulf Hannerz, aunque, afortunadamente, parece que estamos aún lejos de la profecía de una homogeneización cultural sustentada sobre la amenaza del pensamiento único.

Centrémonos ahora en la otra dimensión que planteaba el título asignado a mi intervención y que pienso puede resultar de mayor interés para un público integrado básicamente por escritores de teatro como son ustedes. Se trataba, como apunté más arriba, de interrogarse sobre las repercusiones de las nuevas tecnologías sobre la escritura teatral, de reflexionar sobre la medida en que afectan al proceso

creativo en su fase estrictamente individual; y pienso que la respuesta a esa pregunta ha de ser doble en cuanto el efecto de las nuevas tecnologías puede traducirse en un proceso de devaluación o, por el contrario de enriquecimiento.

Por lo que respecta al primer efecto, resulta obvio que la primacía de los elementos escenográficos (y las nuevas tecnologías tienen en este sentido el peligro de su fascinante y avasallador potencial) o la dependencia excesiva de los mismos puede traer como consecuencia una devaluación del texto, que llega a convertirse en un elemento secundario al servicio de la puesta en escena. Esto nos podría llevar a enzarzarnos en la vieja discusión, nunca del todo resuelta, entre la opción teatro-espectáculo o la del teatro-texto, pero vamos, prudentemente, a evitarla considerando que todos ustedes tienen, sin duda, puestas sus preferencias en la primera.

Pero la escritura dramática es la base de otros variados soportes además del espectáculo teatral: guiones de cine, ficciones televisivas de diverso formato e, incluso (y cada vez más, pues el volumen de negocio que generan ha superado ya el de la industria cinematográfica) videojuegos. El peligro de trivialización de la escritura es mucho más evidente en algunos de estos soportes que, aunque pese a su condición perecedera y al carácter masivo e indiferenciado del público al que se dirigen, tienen que partir necesariamente de un texto previo, pues la construcción de cualquier situación dramática, por mínima que sea, requiere su concurrencia como punto de partida. Piénsese, por ejemplo, en las servidumbres a que está sometido el guionista de las *sitcoms* televisivas (que, por lo general, suele estar integrado en un nutrido equipo), cuya «creatividad» ha de supeditarse a unos estrictos paradigmas que determinan la concurrencia de varias tramas con sus puntos de giro hábilmente dosificados para mantener permanentemente la atención del espectador y con una cronología milimétrica de los «actos» regida por las obligadas pausas publicitarias. Todo ello, unido a la exigencia de conectar con un público lo más amplio posible, desemboca directamente en la banalización de los temas, que además han de buscarse en la actualidad más inme-

Hasta cierto punto

podría hablarse de la

continuidad e

intensificación de

tendencia

«reteatralizadora»

común a gran parte de

las propuestas

escénicas de la primera

mitad del siglo XX.

³ Sobre esta cuestión véase José M.ª Paz Gago: «Ciberteatro: Teatro y tecnologías digitales» en J. Romera Castillo (ed.): *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, 2004; pp. 81-88).

La escritura teatral consciente es ante todo una lucha denodada con el lenguaje, un esfuerzo permanente por superar unos moldes expresivos a los que el uso continuado ha revestido de trivialidad.

diata (lo que les confiere, por tanto, un carácter efímero), en la estereotipación de los personajes y de los modelos de conducta y, consiguientemente, en la renuncia a cualquier escritura mínimamente problematizadora. Los guiones para videojuegos constituyen otro ejemplo de trivialización de la escritura dramática, más flagrante aún que el anterior en cuanto sus destinatarios suelen ser públicos infantiles o adolescentes; ya se trate de guiones originales o de «adaptaciones» de obras literarias, suelen caracterizarse por la aplicación de unos parámetros narratológicos elementales, limitándose a la reiteración de una serie de situaciones básicas, de unos desarrollos argumentales previsibles y de unos personajes de comportamientos estereotipados al máximo; su formato exige esa simplificación y, consiguientemente, la reducción de la complejidad de lo real a una planitud sin dobleces ni resquicios en la que no tiene cabida ninguna actuación que contribuyese a dotarla de «densidad».

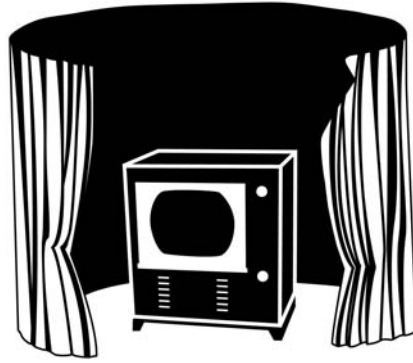
Frente a esta devaluación de la escritura dramática puesta al servicio de determinados soportes ficcionales, pienso que resulta factible hablar de un fenómeno de signo opuesto y que cabe entender como una reacción frente al proceso descrito: me refiero a la problematización que experimenta la escritura en manos de autores conscientes que tratan de superar esa ola de trivialidad y de planitud, de apartarse de los públicos masivos e indiferenciados para ir en busca del lector inteligente al que intentan convertir en cómplice.

En el caso concreto de la escritura dramática, es cada vez más frecuente la reflexión paralela al texto o implícita en él, en torno al agotamiento de las fórmulas «narrativas» sobre las que el teatro se ha sustentado desde sus orígenes. Ello conduce a propuestas escénicas que, sin abogar por la disolución completa de la «historia», admiten la conveniencia de una línea acción destinada a debilitar el peso de la misma, no tanto para potenciar el de los «elementos discursivos» como para forzar una participación menos pasiva del espectador mediante una dramaturgia que se articule discursivamente en la incertidumbre, la duda, la angustia o lo no dicho. Basta con pensar en los nombres más significativos del teatro de la segunda mitad del siglo XX, como Pinter, Bernhard, Mamet,

Koltès, etc. (junto a muchos compatriotas, algunos presentes en esta sala, a quienes renuncio a citar para evitar olvidos): en ellos encontramos historias cuyo soporte narrativo ha sido debilitado hasta un grado considerable, sumiendo así al espectador en una total incertidumbre respecto de los personajes presentados y de la situación en que se hallan inmersos, pero estimulando a la vez su imaginación y obligándola a rellenar los numerosos agujeros que horadan cada historia y a tratar de reconstruir los soportes de la coherencia que han sido previa y sistemáticamente dinamitados. Fragmentariedad, elipsis, huecos textuales, serían rasgos muy frecuentes en un teatro, que, alejado cada vez más de la necesidad de satisfacer a públicos mayoritarios, busca un espectador cómplice al que le propone una reflexión de hondo calado sobre las posibilidades expresivas del medio, la cual alcanza, en muchos casos, una dimensión metaficcional en cuanto cuestionan los propios mecanismos enunciativos, transgreden los límites entre ficción y realidad o proponen una reflexión sobre el espectáculo desde su propio interior. Hasta cierto punto podría hablarse de la continuidad e intensificación de tendencia «re-teatralizadora» común a gran parte de las propuestas escénicas de la primera mitad del siglo XX a la que antes me refería; pero durante esa etapa el teatro continuó fiel a las exigencias del público burgués que lo sustentaba, por lo que resultaban impracticables los «experimentos» que atentasen contra la exigencia de «confortabilidad» consustancial a dicho público; las rupturas se producían, así, en el nivel de la historia, pero no en el del discurso, como sucede en las obras a las que me estoy refiriendo.

En definitiva, ese empeño demuestra que la escritura teatral consciente, como sucede con toda la literatura auténtica, es ante todo una lucha denodada con el lenguaje, un esfuerzo permanente por superar unos moldes expresivos a los que el uso continuado ha revestido de trivialidad; sólo así es posible penetrar cada vez más hondo en el conocimiento del hombre y de la realidad en que estamos inmersos. Como decía Max Aub, y permítaseme concluir con esta frase suya, «en literatura, la rebelión es el único camino hacia la revelación»⁴. ■

⁴ «Prólogo para una edición popular de *El Quijote*», en *Pruebas*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967; pp. 118-119.



De la televisión al teatro:

una contaminación no siempre positiva

(O UN VIAJE PARA EL QUE NO SIEMPRE SE CONSIGUE BILLETE DE RETORNO)

[Rodolf Sirera]

Si hasta hace pocas décadas aún se podían entregar los teóricos a profundas y reflexivas discusiones sobre las relaciones entre palabra e imagen, un debate estético que tiene sus orígenes en la aparición del cine —recordemos cuántos libros se han publicado sobre este particular desde las primeras décadas del pasado siglo hasta hoy mismo—, la realidad es que, en los últimos tiempos, hemos asistido a una radical y acelerada transformación del contexto en que se generó dicho debate. La recepción de la ficción audiovisual ha dejado de depender de la voluntad del espectador potencial, un espectador que hasta hace poco no tenía otra opción que la de ir a un cine para consumir sus productos —como el espectador de teatro o el melómano, que tienen que seguir desplazándose al lugar de la representación o a la sala de conciertos para asistir, en vivo y en directo, al hecho de la creación artística—, para pasar a ofrecérsele, de modo inmediato y directo, en su propia casa, y sin mayor esfuerzo que pulsar un botón. Esta oferta, además, se ha diversificado, ha crecido hasta extremos inimaginables, y continuará creciendo, de manera acelerada y avasalladora, en el futuro. Primero fueron las televisiones privadas, el negocio videográfico; después las televisiones por satélite; ahora ya las televisiones por cable, y quién sabe qué más nos deparará el día de mañana...



Fueron pocos los novelistas y dramaturgos de prestigio que se resisitieron a intentar la aventura televisiva.

En un principio, una parte de los espacios de ficción de las programaciones televisivas se cubrían con la proyección de películas cinematográficas, pero el control que ejercían las productoras sobre los permisos de exhibición condenaba a los espectadores al visionado casi exclusivo de películas antiguas. Por ello, y simultáneamente, aparecieron productos de ficción específicamente adaptados a las necesidades y las limitaciones de la pequeña pantalla, y fueron consolidándose los géneros televisivos denominados «clásicos» (comedias de situación, series dramáticas, *thrillers*, telenovelas, etc.). Pero la proliferación de canales hizo crecer, en pocos años y de manera desmesurada, la demanda de este tipo de productos, a la vez que la tiranía de las audiencias obligaba a la emulación de aquellos que habían alcanzado el éxito y a la resistencia consiguiente a la exploración de nuevos caminos, o de propuestas más arriesgadas. Y, además, se tenía que trabajar deprisa y barato, para ganarle terreno, aunque fuese efímeramente, a la competencia. Premisas, todas ellas, como se ve, poco favorables para la realización de productos dignos. Y, sin embargo, en algunos lugares, en determinadas circunstancias, esa dignidad fue posible alcanzarla.

En la época clásica de Hollywood, como es de sobra conocido, los grandes estudios tenían amplios departamentos de guionistas, contratados fijos, que trabajaban en la elaboración de nuevas propuestas argumentales o en el desarrollo de proyectos decididos por la productora. Tras las mesas de estos despachos tomaron asiento algunos nombres destacados de la literatura norteamericana contemporánea, y muchos de los autores más reconocidos del género negro trabajaron allí muchos años a sueldo de las productoras. Este sistema de trabajo fue abandonado en la década de los cincuenta, cuando el cine libró su gran primera batalla contra la televisión, forzándola a combatir en un terreno en que la competencia era imposible: productos espectaculares, colores deslumbrantes, pantallas enormes, recursos humanos y técnicos sin límite, etc. Pero la presencia de escritores importantes en los créditos de las películas se continuó manteniendo, y en algunos casos, como en el cine

inglés de los sesenta, llegó a convertirse en un signo característico.

En Europa, donde las cadenas de televisión, al contrario de lo que sucedía en los Estados Unidos, eran de titularidad pública, por lo menos en sus inicios, y aún no habían surgido las guerras por la audiencia, se vivió un especial esplendor durante esas mismas décadas. Fueron pocos los novelistas y dramaturgos de prestigio que se resistieron a intentar la aventura televisiva. Y no hablo sólo de las adaptaciones de textos literarios, algunas de las cuales se han convertido en míticas, sino de la creación de productos concebidos de manera exclusiva para televisión (como ocurrió en España con las series escritas para TV-1 por Adolfo Marsillach, Antonio Gala, Fernando Fernán-Gómez, Ana Diosdado y tantos otros).

La décadas posteriores vieron cómo en la mayor parte de países europeos se ponía fin al monopolio de las televisiones públicas. En el Estado español la primera televisión —aún pública, pero no dependiente del gobierno central— que comenzó a emitir fue TV3, luego la televisión vasca, y la gallega, a las que siguieron las televisiones privadas —tanto en abierto como en codificado— y el resto de las televisiones autonómicas: había, por tanto, más cadenas que ver, pero el número de espectadores continuaba siendo el mismo. Pero fue con la aparición de las cadenas privadas, dependientes, para su supervivencia, de la publicidad, cuando se instauró la lucha por la audiencia, lucha encarnizada y en cierto modo irracional, que enseguida influyó en el comportamiento de las televisiones públicas, que, en muchos casos, olvidaron, sin excesiva mala conciencia, cuando no con poco encubierta satisfacción, sus objetivos fundacionales y aceptaron entrar —y en muchos casos a saco— en el juego de la competencia. La gran revolución, sin embargo, se produjo en el momento en que unos determinados productos de ficción, de fabricación propia, se empezaron a mostrar competitivos en las preferencias del público con las hasta aquel momento todopoderosas propuestas generadas por las televisiones extranjeras, en especial las norteamericanas. Y no sólo competitivos; en pocos años las acabaron desplazando, de

manera prácticamente generalizada, de nuestras pantallas.

Este éxito estimuló, sin duda, la producción propia, a la que cada vez se dedicaba más y más tiempo, en especial en las franjas de más audiencia. Eso significó, por una parte, la demanda urgente de nuevos productos para llenar las parrillas, productos que eran consumidos a gran velocidad, y necesitaban inmediatamente ser substituidos por otros nuevos. Y, por otra, de gente que preparara este nuevo material, que lo ideara y lo escribiese.

Esta circunstancia dejó obsoleto el sistema de creación utilizado hasta entonces por las televisiones públicas: ya no era posible dirigirse a una firma importante, a un «creador», con nombre y prestigio, y pedirle que escribiera, él solo y a su ritmo, una serie completa, para la que no habría restricciones de tiempo a la hora de grabarla, ni tampoco de medios. Pero es que tampoco existía ya una nómina lo suficientemente amplia de escritores especializados, que pudiesen satisfacer la gran demanda de material que estaba empezando a producirse. Y, como no existía, hubo que improvisarla o, en muchos casos, sacarla de la nada.

Y aunque tratándose, como se trataba, de suministrar historias para la pequeña pantalla, hubiera parecido más lógico recurrir a aquellos que ya lo hacían para la grande, es bien sabido para todos los que se dedican a este oficio que a los guionistas de cine no les suele gustar, por regla general, escribir para un medio que conceptúan decididamente menor. Y la verdad es que, consideraciones profesionales aparte, cuando lo hacen casi nunca acaban de sentirse totalmente cómodos. El lenguaje de la televisión, la manera de «contar», la forma en que se estructuran imágenes y diálogos, se encuentran bastante más alejados de lo que la mayoría de la gente se imagina. Pondremos algunos ejemplos: en el cine, es la acción la que determina el espacio, la que lo genera; en la ficción televisiva es el espacio —*set*— el que determina la acción. En el cine, es la imagen la que lleva a la palabra, y la palabra la complementa, la contradice, la desarrolla; en la televisión, es la palabra la que lleva a la imagen y/o la determina. Por último, en el cine, la secuencia es un paso narrativo dentro de la historia; en la televisión,

la secuencia es, ella misma, una unidad narrativa, como las escenas o los cuadros de una representación teatral.

Así las cosas, considerada la falta de interés demostrado por los guionistas cinematográficos hacia el medio, y teniendo en cuenta la urgente necesidad de inventar, desarrollar y escribir horas y horas de ficción televisiva, hubo que recurrir en muchos casos, y pareció natural así hacerlo, a gentes que venían básicamente del mundo del teatro, o relacionados con él. Y, en menor medida, a narradores. Quizá es que las productoras no tenían a mano nada mejor y, como suele decirse, la necesidad hace milagros. Pero lo cierto es que en las listas de los principales guionistas de televisión en activo hay un número bastante elevado que procede del mundo de la escena. ¿Quiere esto decir que un buen dramaturgo se convierte automáticamente en un buen guionista de series? De ningún modo. En esto pasa como en todo: un dramaturgo no especialmente brillante puede resultar un magnífico guionista de televisión, del mismo modo que un destacado dramaturgo puede no funcionar a la hora de ponerse a escribir para la pequeña pantalla. Depende, en gran medida, de la capacidad de adaptación y aprendizaje de cada uno. Y del aguante y la resistencia ante las críticas —que en el mundo del guión son constantes y demolidoras—. Y de la aceptación de que este es un trabajo que no se hace en solitario. Y, por lo tanto, uno tiene que ser capaz de integrarse en equipos, interactuar con ellos, y generar una buena dinámica creativa. Porque la manera actual de trabajar, acelerada y contra reloj, la demanda constante de nuevos productos, la fugaz permanencia en pantalla de muchos de ellos, derrotados por la falta de audiencia, harían hoy inviables —por muy difíciles— las series de autoría estrictamente individual. Dicho de otra manera, la escritura de una serie es hoy un proceso industrial, en el que prima la eficacia y la productividad sobre el talento. Lo cual entra en abierta contradicción con uno de los aspectos más característicos de la creación teatral, que es, justamente, su condición artesanal.

Por otra parte, si bien es cierto que el dramaturgo acostumbra a ser un buen inventor

Un dramaturgo no especialmente brillante puede resultar un magnífico guionista de televisión, del mismo modo que un destacado dramaturgo puede no funcionar a la hora de ponerse a escribir para la pequeña pantalla.

El dramaturgo
convertido en guionista
debe aceptar que su
trabajo es una pieza
más de una cadena, y
que, en consecuencia,
el resultado de ese
trabajo se verá
sometido a cambios,
modificaciones y
constantes reescrituras.

de historias, y que tiene buena mano para crear personajes y hacerlos dialogar, no lo es menos que, a veces, esa facilidad se convierte en un obstáculo, y su diálogo resulta excesivamente teatral. O, lo que es lo mismo, retórico: no en balde proviene del reino de la palabra, de una palabra reducida muchas veces al único medio con que cuenta sobre un escenario para desarrollar los conflictos que desea mostrarnos. Por eso, conviene que el dramaturgo convertido en guionista vuelva de cuando en cuando la vista al cine, y acepte —y esté dispuesto a adquirir— una parte de su economía dialógica. Y, sobre todo, el dramaturgo convertido en guionista debe aceptar que su trabajo es una pieza más de una cadena, y que, en consecuencia, el resultado de ese trabajo se verá sometido a cambios, modificaciones y constantes reescrituras. ¿Cómo casa esto con el sentimiento de la autoría, tan querido por todo creador literario? ¿Sería imaginable un dramaturgo que aceptara, sin la menor resistencia, que se modificaran sus textos para la escena y se les sometiera a análisis y crítica constante, como ocurre con cualquier guión televisivo? Y, sin embargo, si el dramaturgo quiere seguir creando para la pequeña pantalla, tendrá que aceptar estas injerencias.

Pero no es este, a mi entender, el principal problema que va a marcar, quizá no a todos, pero sí a una parte muy importante de los dramaturgos que se dedican a la ficción televisiva: en especial a los que ya hace años que se dedican a ella con relativa intensidad. Y es que muchos de estos viajes son viajes sin retorno, en los que resulta difícil no dar por perdidas las cartas de navegación y renunciar a encontrar el camino de regreso a puerto. Al puerto de un dramaturgo que sienta su escritura para la escena

como su único y verdadero hogar. La necesidad de crear constantemente argumentos y situaciones para las series televisivas deja exhausta la mente; muchas veces nos hace repetirnos y caer en constantes clichés. Y es que no podemos, por mucho que queramos, exigirnos más. Resulta inevitable que, en este contexto, la escritura personal —este es su precio— vaya dejando de sentirse como algo necesario, se vea como una cosa que puede ser aplazada para tiempos mejores, cuando consigamos una pequeña pausa en medio de la vorágine. Y cuando esa pausa llega —si llega—, el dramaturgo reconvertido en guionista descubre que le es imposible escribir nada. Que tiene la mente saturada, estragada; que son tantos los personajes y situaciones que pueblan su cerebro, que difícilmente acaba reconociéndose en ninguno de ellos. O, dicho de otra manera: a fuerza de mirar a su alrededor para inventar personajes o situaciones, el dramaturgo pierde la facultad de mirar a su interior, de mirarse a sí mismo. Y cuando se llega a este punto, no vale decirse: «No pasa nada, quizá es que no es el momento; vendrán tiempos mejores, seguro que vuelvo a escribir dentro de poco». Pero ese poco se sigue demorando, y la tensión y la inquietud del dramaturgo crece. Al final, se impone escribir como una obligación. Para demostrarse que todavía puede hacerlo. Y si lo logra, a menudo el resultado está muy lejos de alcanzar las expectativas que uno había puesto en él. Es un texto generalmente contaminado por prácticas propias de la escritura televisiva; es un texto lleno de trucos. Salir de este pozo resulta difícil; muy desalentador a veces. Se puede conseguir, claro está. Pero no hay que bajar nunca la guardia. Y, en este caso, no bajar la guardia es no dejar nunca, bajo ninguna circunstancia, de seguir escribiendo regularmente para la escena. ■



Memoria de forma

(siete tesis sobre la escritura dramática)

[Xabi Puerta]

Esta breve ponencia que yo he redactado para su presentación en nuestro tercer congreso luce el título en su portada de «Memoria de forma» y se presenta bajo el aspecto de pequeño muestrario de tesis sobre la escritura dramática: siete tesis, para ser exactos, que versan sobre la escritura teatral y el medio audiovisual, su relación, sus ámbitos de encuentro, sus posibilidades de vecindad o convivencia. Son tesis modestas que no vienen acompañadas de la voluntad de erigir inabordable castillo conceptual o novedoso edificio teórico alguno, pero sí son tesis al fin y al cabo escritas y propugnadas por alguien que lleva ya muchos años habitando en esa región en que colindan el país del teatro por una parte y el del cine y la televisión por otra, con sus pies plantados uno a cada lado de esa raya que forzosamente los separa y empeñado en, cuando nadie le mira, dedicarse a frotarla enérgicamente con la suela de sus zapatos hasta hacerla desaparecer; muchos años, en fin, habitando en esa mestiza tierra de frontera, con sus amores repartidos y suplicando por un buen tratado de doble nacionalidad. Son mis tesis para hoy, para aquí y ahora, pero si no os gustan, no hay problema, puedo cambiarlas por otras, pues, en lo tocante a tesis, yo, como Groucho Marx principios, tengo muchas... y todas ellas son mutables. De momento, vamos a escuchar estas.

La **primera tesis** versa sobre el concepto de escritura dramática y afirma que deberíamos entender por escritura dramática —o al menos es así como yo la entiendo— toda aquella que no considera que su fin último se haya visto alcanzado cuando las palabras que la alimentan y sostienen han quedado plasmadas sobre un papel, una pantalla de ordenador o cualquier otro soporte que la tecnología al uso tenga a bien facilitar, sino que persigue dar un paso más allá, alcanzar un escalón ulterior, cual es el de la representación, sin cuya materialización podría

entenderse que el acto de creación inherente al proceso de escritura no se ha visto realizado en la completitud que anhelaba, no ha conseguido, en fin, coronar la meta que se había propuesto alcanzar.

Hasta aquí la primera tesis, y no se puede decir que hayamos empezado mal, pues ésta ha sido cortita. Seguro que luego se alargan.

La **segunda tesis**, acerca de las distintas manifestaciones posibles de la escritura dramática, dice: escritura dramática es, por supuesto, la que nosotros practicamos cuando, anticipadamente, plasmamos por



escrito lo que sucederá, lo que deberá, o mejor aún, debería suceder, cada vez que se acometa una nueva representación de nuestro texto sobre un escenario teatral. Pero lo es también la que se lleva a cabo —y algunos de nosotros, quizá no la mayoría, pero seguro que cada vez más, habitamos en ese híbrido vecindario en el que se juega sin complejos a las dos bandas— cuando se concibe y se plasma por escrito una historia que posteriormente deberá ser también representada, aunque, eso sí, no directamente ante el público, sino ante un dispositivo de captura de imágenes que las retendrá para, tras los consiguientes montaje y manipulación, convertirla en un producto de emisión, recepción y consumo audiovisual almacenado, de nuevo, en cualquier tipo de soporte de que la tecnología disponible haya provisto y recuperable del mismo a voluntad del usuario.

Voy a Patrice Pavis, a su *Diccionario del Teatro*, subtítulo *Dramaturgia, estética, semiología*, y leo en la entrada correspondiente a «escritura dramática» que «el drama se concibe como estructura literaria que reposa en ciertos principios dramáticos», y enumera Pavis: «separación de papeles, diálogos, tensión dramática, acción de personajes». Con arreglo a esos principios todos nosotros trabajamos —o lo intentamos— cuando escribimos nuestros textos escénicos, pero son exactamente los mismos principios los que yo y otros tantos como yo ponemos en juego cuando pergeñamos el guión de una película o una serie televisiva, cuando practicamos, en fin, la escritura dramática para el medio audiovisual.

Sigo con Pavis y me encuentro con que en la entrada relativa a «texto dramático» aclara: «Excepto en el caso límite del monólogo, el texto está repartido entre los protagonistas; el diálogo ofrece a cada uno la 'misma' —las comillas son del propio Patrice— oportunidad de expresarse; los diferentes discursos son distribuidos casi espacialmente en el mismo plano; [...] los parlamentos o réplicas se presentan como independientes de un narrador o de una voz organizadora y centralizadora». Así, con esta técnica y estas directrices, procedemos en nuestro quehacer los dramaturgos, pero esto se sigue pareciendo demasiado a lo que hacemos los guionistas en nuestro trabajo.

Por su parte Anne Ubersfeld, al desmenuzar en su ya mítico *Lire le Théâtre —Semiótica Teatral*, según su traducción española— lo que ella llama «la ilusión de la coincidencia entre texto y representación», ilumina aún más lo que hoy he venido yo aquí a resaltar cuando apunta: «La actitud que privilegia el texto literario como lo primordial del hecho teatral se identifica con la ilusión de una coincidencia (por lo demás nunca llevada a cabo) entre el conjunto de los signos del texto y el de los signos representados». Ay, que me parece que ya nos va sonando esta música. Pero concluye Ubersfeld: «El mayor peligro de semejante actitud reside sin duda en la tentación de fijar el texto, de sacralizarlo hasta el extremo de bloquear todo el sistema de representación y la imaginación de los —de nuevo con comillas autorales— 'intérpretes', esto es, el director y los comediantes; reside aún más en la tentación (inconsciente) de taponar todas las grietas del texto, de leerlo como un bloque compacto que solo puede ser reproducido con la ayuda de otros instrumentos, impidiendo la producción del objeto artístico».

A esta a veces dolorosa cuestión, que es un eficaz refrigerante de muchas vanidades, nos enfrentamos los guionistas cotidianamente, cada vez al menos que uno de nuestros guiones alcanza el por otra parte deseado estadio de su rodaje y producción, pero que dé un paso al frente aquel escritor teatral al que, en el trance de ver llevada a escena una de sus obras, no le haya afectado la misma controversia. ¿Nos servirá este complementario detalle para empezarnos a creer un poco más que es mucho lo que nos une y poco lo que nos separa a guionistas y dramaturgos, a escritores dramáticos para el medio escénico y escritores dramáticos para el medio audiovisual?

Y hasta aquí la segunda tesis. Ya lo advertí: esta me ha salido bastante más larga que la primera. Doy las gracias en todo caso a Pavis y a Ubersfeld por haberme ayudado a apoyarla y paso sin más dilación a la tercera, una **tercera tesis** que lo es sobre la eventual vigencia de la escritura dramática y que asegura que, entendida en los términos que en mis dos primeras tesis he pretendido establecer, hoy en día la escritura dramática tiene probablemente mayor vigencia que

En nuestros tiempos se alumbra, en términos tanto absolutos como relativos, más escritura dramática que en cualquier otra época de la Historia, solo que una parte de ella, sin duda la mayor, no se muestra sobre las tablas.

en cualquier otra etapa de nuestra cultura. Lejos de la fascinación por una tan supuesta como manida conciencia colectiva crepuscular y más lejos todavía de la propensión al llanto y a la jeremiada, efectivamente mantengo que sin lugar a dudas en nuestros tiempos se alumbra, en términos tanto absolutos como relativos, más escritura dramática que en cualquier otra época de la Historia, solo que una parte de ella, sin duda la mayor, no se muestra sobre las tablas de un escenario, sino que se transmuta en ficciones de lenguaje audiovisual degustadas por los espectadores sobre todo tipo y tamaño de pantallas, desde las más panorámicas, legendarias y colectivas de las salas cinematográficas hasta las más diminutas, emergentes y privadas de esos teléfonos celulares que, guarecidos en el bolsillo de cada uno, viajan con nosotros allí donde vamos y se activan bajo nuestro particular dictado. Esta forma preferencial de consumir las ficciones dramáticas está lejos de ser, queridos amigos y amigas, anticipo de un futuro avizorable, sino que se trata más bien de un presente ya plenamente constatado.

Y si es cierto que se produce hoy más escritura dramática que nunca —vuelvo a decir, en el sentido que yo le aplico a la conjunción de esos dos términos—, no puede dejar de serlo a su vez que, lejos también de cualquier síntoma de crisis de vocaciones —dejemos eso para los cuarteles y los seminarios—, existen hoy más escritores dramáticos que nunca, solo que una gran parte de ellos, de nuevo la mayor, dirigen los productos de su escritura hacia el cine o la televisión y en su mayor parte no se encuentran presentes este fin de semana en esta sala porque el nombre de nuestra asociación no les invita a pensar que pudiera haber sido creada también para acogerlos a ellos.

Dejaré que esta última reflexión me lleve a mi **cuarta tesis**, acerca precisamente del nombre por el que se conoce a nuestra asociación. Si yo tuviera ganas suficientes —que no las tengo— o fuerzas bastantes —pero no me sobran—, emprendería tal vez, en consonancia con lo hasta ahora dicho, la batalla por cambiarle el nombre a nuestra nunca bien ponderada asociación, promoviendo para ella una etiqueta que, dado que todas ellas limitan, por lo menos

no restringiese tanto nuestro campo de actuación como la que ahora exhibimos. Propondría, así, el uso del término escritores para aludir a nuestro oficio, en lugar de esa, en mi opinión, tan etérea etiqueta de autores, y propondría también sustituir la denominación de nuestro ámbito de actuación —hoy en día el teatro— por otro más vasto y de mayores variantes posibles para su materialización, cual es el del drama. Y acto seguido, ya que todavía no he aprendido a callarme a tiempo, debería rápidamente ponerme el casco, si por lo menos sí hubiera aprendido a tomar precauciones —que tampoco—, para protegerme de las previsibles pedradas que, si fueseis tan maleducados como yo —que a buen seguro no lo sois y por mi integridad no espero otra cosa de vosotros—, me propinaríais por hacer una propuesta semejante, ¡tan abstrusa!, en el fastuoso marco de nuestro Tercer Congreso estatal. Pero en fin, qué le vamos a hacer, llevo tiempo esforzándome en atreverme a decir lo que verdaderamente pienso de las cosas y a veces puedo cometer excesos de converso. Como ahora el de pensar que la autoría en el teatro —y, qué duda cabe, también en el medio audiovisual— es claramente colectiva, mientras que es la de la escritura la parcela específica en la que nosotros intervenimos, la que por derecho nos corresponde defender. En cuanto a la conveniencia de recurrir, en lugar de al término «teatral», a la más amplia y versátil etiqueta de «dramática» para aludir al tipo de escritura que nos significa, creo haber argumentado ya lo bastante al respecto para las posibilidades que la lógica limitación de tiempo de exposición en un contexto congresual nos otorga.

Sigo adelante, pues, y me planto ya en una **quinta tesis** acerca de las barreras que establece la industria. Antes de exponerla me pregunto un tanto retóricamente: ¿por qué, si las cosas respecto a nuestro carácter unitario están tan claras como a mí me lo parece, formamos los escritores teatrales y los guionistas audiovisuales dos colectivos tan distintos y en ocasiones tan distantes? ¿Por qué para pertenecer a ALMA (Autores Literarios de Medios Audiovisuales) y a la **AAT (Asociación de Autores de Teatro)** tengo que pagar dos cuotas..., bien es verdad que

Dos industrias, la teatral y la audiovisual, que por lo general se dan la espalda y viven ignorándose la una a la otra, cuando muchas cosas buenas podrían derivarse, tanto para las industrias en sí como para sus respectivos profesionales, de la mutua admiración y colaboración.

Hablemos, así,
de literatura basura, de
periodismo basura,
de arte basura y
hablemos también,
por supuesto, nos
cueste y nos guste más
o menos reconocerlo,
de teatro basura.

bastante más elevada la primera que la segunda? Y yo mismo me respondo: porque, más allá de ciertas prevenciones y prejuicios que indudablemente afectan a miembros de nuestro colectivo específico, este que hoy se reúne aquí, en el Centro Cultural del Antiguo Palacio de la Audiencia soriano, es sobre todo la industria la que nos separa; o las industrias, mejor dicho, dos industrias, la teatral y la audiovisual, que por lo general se dan la espalda y viven ignorándose la una a la otra cuando muchas cosas buenas podrían derivarse, tanto para las industrias en sí como para sus respectivos profesionales, de la mutua admiración y colaboración, del mutuo aprendizaje y respeto, de la ósmosis entre esos dos universos artificial y forzosamente aislados, de la permeabilidad, multidisciplinariedad y polivalencia de sus correspondientes creadores que, al menos por lo que a la vertiente literaria de ambos se refiere, podríamos llegar a constituir «un mismo cuerpo». Precedentes los hubo, y gloriosos, en el teatro español (es cosa sabida que López Rubio y Jardiel, entre otros, dedicaron parte de su tiempo y de su oficio a escribir nada menos que para Hollywood) y también es cierto que, hoy en día, una porción minoritaria quizá, pero visible, de miembros de nuestra asociación —de momento, y a la espera de que mi cuarta tesis triunfe, la dejaremos en **AAT, Asociación de Autores de Teatro**—, nos desenvolvemos con asiduidad y con razonable soltura en ambos ámbitos, pero este caso dista mucho de ser el general. Y es una pena.

¿Me acusaréis de ventajista si recorro al último *Premio Nobel de Literatura*, Harold Pinter, para reforzar mi teoría de que, en el fondo, la escritura dramática es una así se encamine hacia la escena o se produzca para el audiovisual? Harold Pinter, tan buen dramaturgo como guionista de cine y televisión... ¿O debería decirlo al revés? A mí me da igual, pues lejos de parecerme dos facetas complementarias del personaje, me parecen, ya digo, una misma cosa. Harold Pinter, a quien, muchos años antes del Nobel, yo ya tenía por indicio y por emblema de que esos dos oficios que yo practicaba, el de dramaturgo y el de guionista, eran en realidad uno solo, un oficio que en ocasiones —solo en ocasiones— podía conver-

tirse en arte, de lo cual Pinter dio soberanas lecciones en ambos terrenos de actuación.

De literatura, solo que no encuadrada, reputaba Jean Claude Carrière, uno de mis fugaces pero inolvidables maestros, a la que palpita en los buenos guiones. ¿Quién podría dudarle tras visionar ciertos episodios de *Six Feet Under (A dos metros bajo tierra)* o *The West Wind (El ala oeste de la Casa Blanca)*, por poner dos ejemplos televisivos recientes sobrada y probadamente solventes; quién podría negarlo tras contemplar obras maestras del guión —de la literatura dramática, por tanto— como son *Ciudadano Kane*, *All About Eve (Eva al desnudo)*, *El padrino*, *Betrayal* o *Ese oscuro objeto del deseo*, por señalar algunos pocos ejemplos cinematográficos elegidos a vuelatecla, respectivamente escritos por Orson Welles y Herman Mankiewicz el primero de ellos, otro Mankiewicz probablemente más conocido que Herman, Joseph Leo, el segundo, Mario Puzo y Francis Ford Coppola al alimón el tercero, nuestro querido Harold Pinter, de nuevo, el cuarto de estos títulos, y el propio Carrière, junto con Luis Buñuel, el quinto y último de ellos? Jean Claude Carrière, de quien recientemente pudimos ver en los escenarios de Madrid su *Controversia de Valladolid*, pieza teatral que a su vez fue rodada como película para televisión que él mismo dirigió. Jean Claude Carrière, tan buen dramaturgo como eximio guionista..., o al revés. Jean Claude Carrière, en fin: otro de los nuestros.

Vamos con una **sexta** y tal vez controvertida **tesis** que versa sobre el concepto de «basura» aplicado en nuestro campo. Me diréis, y con razón, que no todos los guiones que se escriben son como el de *Ciudadano Kane*, que no todos los guionistas son como Carrière y, ni mucho menos, todos quienes ejercemos como escritores a la vez en el teatro y en el audiovisual alcanzamos el nivel de excelitud en ambas dedicaciones que exhibe Harold Pinter. ¡Y cuánta razón tendréis! Porque es bien cierto que se escriben muchos guiones intrascendentes, prescindibles, flojos, carentes de toda elevación, vacíos de toda trascendencia. Se escriben, sí, muchos guiones malos, lamentables incluso. En el caso de la televisión, pródiga en ellos, suelen englobarse bajo esa etiqueta de

«basura» que para algunas mentes apocalípticas se ha convertido ya en sinónimo del propio sustantivo al que alude y califica: esto es, en sinónimo de «televisión». Bienvenida sea la etiqueta, siempre y cuando se haga extensiva a otros tantos productos igualmente merecedores de la misma, otros tantos productos basura, que se generan y producen con no poca asiduidad en ámbitos tenidos por más nobles, como son los de la literatura, el periodismo o el arte en general. Hablemos, así, de literatura basura, de periodismo basura, de arte basura y hablemos también, por supuesto, nos cueste y nos guste más o menos reconocerlo, de teatro basura, categoría muy bien alimentada por espectáculos que, por muy teatral que sea su puesta en escena, están basados en lamentables ejemplos de escritura dramática (aunque desde luego no vaya a ser hoy, y mucho menos aquí, cuando cometa yo la torpeza de enumerar las obras que, según mi criterio, se han hecho concienzudas acreedoras a esa etiqueta; sello mi boca y dejo eso para otro foro y para otro día). Mas ¿me daréis la razón vosotros a mí, igual que yo os la di antes, si afirmo que todas esas otras muestras de, por así llamarla, basura creativa se manifiestan aproximadamente en la misma proporción en que se hace basura en la televisión?

La televisión, en fin, no es necesariamente ese leviatán arrollador y destructor o ese saturno devorador de sus hijos que a menudo se quiere hacer ver; tampoco es forzosamente portadora o emisaria del apocalipsis. En todo caso, y puestos a jugar con analogías mitológicas, podría yo atreverme a decir que muy bien podría ser el ave fénix de los dramaturgos, esto es, el ámbito de su renacimiento.

Y llegamos por fin a la **séptima** y última tesis, que parecía lejana en el momento de empezar, y que viene a encontrarse con el título para mi intervención de hoy. Efectivamente, son —o somos— los dramaturgos los profesionales más *esencialmente* preparados para escribir buenos guiones, porque más allá de ciertos rudimentos técnicos específicos que —como ante indiscretos micrófonos le decía Jordi Sevilla a Zapatero en tiempos de oposición refiriéndose al *catón* de la economía— pueden sernos explicados «en un par de tardes», los tipos de pro-

clividad, perspectiva, empatía, capacitación y destreza que es necesario poner en juego para escribir guiones, esos *buenos guiones* que se esperarían de nosotros, son de los que, por así decirlo, están *en nuestra naturaleza*. Hemos aprendido mucho pensando, madurando, escribiendo y corrigiendo obras de teatro, y eso, no lo dudéis, nos faculta para, al igual que esos materiales de moderna tecnología que exhiben excepcionales propiedades elásticas, conservar lo que yo llamo memoria de forma. Deberíamos confiar en ella, pues a buen seguro disponemos de esa fantástica capacidad, y, orillando la tentación de considerar con una mezcla de desdén y altivez las posibilidades que el medio audiovisual ofrece, deberíamos, deberíais, poner en práctica en dicho terreno esa memoria de forma de la que os aseguro que disponéis, pues eso os ayudaría a dotar de más salidas a los seguramente abundantes frutos de vuestro prolífico talento y a dar más entrada de cifras negras a vuestras desconozco cuán necesitadas cuentas corrientes.

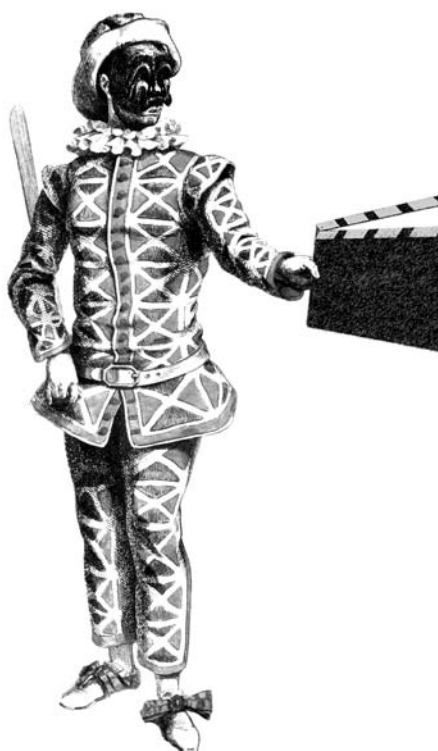
Y con esta, se acabaron las tesis por hoy: hasta aquí han dado de sí. Antes de despedirme, solo quiero aclarar que a lo largo de mi disertación he hablado reiteradamente de escritura dramática y me he contenido en muchas ocasiones las ganas de referirme a ella como literatura: como literatura dramática, por supuesto. Es tentador y resultaría cómodo convertir ambas categorías en equivalentes, en homólogas..., pero eso sería tanto como ignorar temerariamente el ineludible salto de calidad, trascendencia y perdurabilidad que hay que dar para que la una devenga la otra. ¿Cuándo llega la escritura a ser literatura? Interasantísima cuestión que podría y debería ser objeto de otras diez o diez mil tesis más afortunadas que las mías, pero esas son ya —y nunca mejor dicho— «palabras mayores».

Muchas gracias por vuestra atención. ■

Texto de la ponencia presentada por Xabi Puerta en el marco del III Congreso de la **Asociación de Autores de Teatro**, celebrado en Soria entre los días 28 de abril y 1 de mayo de 2006.

Hemos aprendido
mucho pensando,
madurando, escribiendo
y corrigiendo obras de
teatro, y eso, no lo
dudéis, nos faculta para,
al igual que esos
materiales de moderna
tecnología que exhiben
excepcionales
propiedades elásticas,
conservar lo que yo
llamo memoria de forma.

El teatro en el cine



[Javier Maqua Lara]

Se ha escrito ya mucho del cine en el teatro, de lo que el cine hizo y hace con el teatro, de su influencia en el texto y en su representación, qué modificó, qué degradó, qué añadió al teatro. Solo recordar con Pero Grullo que el cine y el teatro ya no son los mismos que eran cuando el cine reventó y se empezó a escribir de las relaciones entre uno y otro. Son distintos ahora y distintas también serán sus relaciones. Y entre los dos se ha instalado la televisión, cuya voracidad, autorreferencialidad y flexibilidad lo ha modificado todo. Ahora habría que hablar, más bien, de la televisión en el teatro, de lo que la televisión hizo y hace con el teatro, de su influencia en el texto y en su representación, qué modifica, qué degrada, qué añade al teatro.

Del teatro en el cine, de lo que el teatro regaló al cine, se ha escrito menos.

El tema sugiere distintos enfoques.

Podríamos detenernos y reflexionar sobre lo que del teatro ha tomado el cine, pero ya sabemos que es mucho. Lo dejaremos para otra ocasión.

Tampoco me extenderé en cuanto al cine que adapta el teatro, en las adaptaciones de tal pieza teatral o tal otra, en las películas basadas en obras de teatro. Ese es asunto en el que entraré levemente y que se halla bien servido, me parece, en el cine español. Quiero decir: hay una circulación real entre el cine y el teatro en España, no solo de obras que se adaptan al celuloide, sino, últimamente, en dirección contraria, de películas que sirven de base a espectáculos teatrales. Esta última tendencia, sin duda, puede interpretarse como un desprecio a los autores de teatro, incapaces de escribir textos tentadores, pero seguramente solo es consecuencia de la cobardía, falta de imaginación y complejo de inferioridad ante el cine de los empresarios o emprendedores teatrales, solo atentos a un fácil aprovechamiento del éxito ajeno, a menudo saldado con el propio fracaso. Lo demuestra la abundancia de autores de teatro que *guionizan* o dialogan no solo telecomedias de mayor o menor éxito, sino notables películas. Piezas teatrales originales, haberlas haylas, pero no están probadas y el riesgo de levantarlas da miedo y pereza. Vivimos acogotados en unos años que priman la «seguridad» por encima de todas las cosas y en todos sus aspectos, en una época de publicitación y tatuaje del miedo.

Hoy en día, la tendencia general es reducir todas las ficciones audiovisuales locales y nacionales al espacio de la televisión. Los relatos de historias vecinas, cercanas, donde podemos reconocernos, de personajes con quienes podemos identificarnos, espejo necesario para sentirnos miembros de una comunidad concreta, quedan, en casi su totalidad, reservados al televisor. Por el contrario, las pantallas gordas se reservan, casi en exclusiva, para el cine global, que es lo mismo que decir, para el cine hollywoodense (provenga de donde provenga, del propio Hollywood o fuera del bosque encantado, tanto da, se trata de un modelo universal). La única comunidad, la única

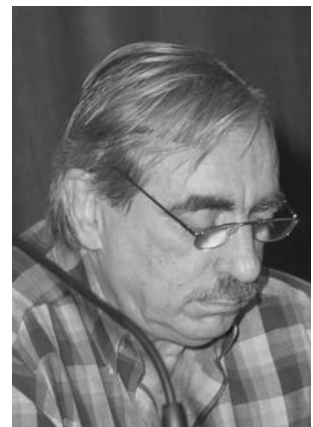
identidad, que ese cine nos propone es una comunidad de ciudadano del mundo, una identidad global, de una globalidad, por cierto, todavía virtual, una promesa elaborada en los despachos de los que pueden con la ayuda de sus profetas contables. En sus ficciones, por regla general, no se trata ya de suspender la incredulidad (suspensión absolutamente imposible, dado que todo lo que sucede en la pantalla lo es y, por lo tanto, es increíble), sino de abolirla y abolirnos dejándonos a merced de cualquier imposible y sus efectos especiales. Y en su espejo solo encontramos superhéroes y superación, super todo. Para mí lo universal es lo local sin puertas, como decía Torga. La verdadera grandeza es la de lo pequeño, lo cual no quiere decir apostar por el costumbrismo, sino por el pensamiento, que siempre parte del detalle, del matiz pequeño para hacerse pensamiento; el teatro sigue siendo un vehículo privilegiado para el desarrollo libre de las ideas, para el debate de ideas, para el pensamiento.

Decía que el cine, el poco cine local (nacional-popular, en el sentido de Gramsci) que todavía se hace y la mayoría de las ficciones televisivas echan mano de las personas del teatro, de sus intérpretes y de sus autores. Tanta que, a veces, en el terreno de la autoría y la interpretación, las escuelas de teatro parecen tan solo un trampolín, una etapa inevitable que hay que pasar para, tras un periodo más o menos largo de calvario escénico, acceder a la televisión y el cine y ganarse al fin la vida o una piscina más o menos duradera. Así que, laboralmente, como cuerpo social, el de los autores y los intérpretes me parece que no tiene motivos para la queja en lo que a cine y televisión se refiere. Defender la pureza teatral, en ese sentido, puede ser, lo es, una majadería.

En fin, en lo que deseo entretenerme, de lo que quiero hablar un poco más, es del cine cuyo tema es el teatro, del cine que trata del teatro, de las películas que colocan el teatro en el centro de su discurso.

Porque el teatro podrá perder influencia y encogerse, pero es seguro que permanecerá, por los siglos de los siglos, en el cine, en la novela, en la televisión, en la red, en todas partes, como metáfora; necesitamos de la metáfora de la vida que es el teatro para

El teatro podrá perder influencia y encogerse, pero es seguro que permanecerá, por los siglos de los siglos, en el cine, en la novela, en la televisión, en la red, en todas partes, como metáfora.



Aspecto notable a resaltar es la presencia de la voz en *off*. Alguien cuenta la película, una o varias voces en *off* puntúan el relato.

entenderla; el teatro —desdoblamiento, viaje, representación—, en todos sus aspectos, es un crisol de metáforas, provee de fábulas sin parar a los otros medios de expresión.

El teatro, el amor al teatro, la esencia del teatro, lo que hace del teatro un acontecimiento insustituible, se conserva muchas veces más y mejor en las películas que en el propio teatro. Quizá deberíamos preocuparnos menos del estado actual y el futuro del teatro y preocuparnos un poco más de vender el teatro al cine o, dicho de manera más cruda, de vender el teatro en las películas; al cine, a pesar de las apariencias, le gusta el teatro, hace teatro en cuanto puede; y el cine es un poderoso instrumento de propaganda más o menos encubierta; publicitemos el teatro a través del cine.

Películas que tienen el teatro como tema o han colocado el teatro en el centro de la reflexión y me vienen a la cabeza:

Eva al desnudo, por supuesto. *Noche de estreno*, de Cassavettes. *Qué ruina de función*, de Bogdanovich. *Viaje a ninguna parte*, de Fernán Gómez. *El viaje de los comediantes*, de Angelopoulos... Podríamos seguir, teatrófilos y cinéfilos, regodeándonos en el recuerdo. Es probable que olvide la mejor. Sin embargo, para una muestra, estos botones bastan.

De las cinco, ay, la más reciente, *Qué ruina de función*, es ya de hace muchos años, Supermán aún volaba. Quizá sea falta de atención; la memoria próxima se debilita con la edad, la lejana se consolida. Pero también puede ser que ya no haya películas como las de antes. Seguro que no las hay; las películas son otras, el teatro es otro. Algo, siempre, se pierde.

A bote pronto, apunto que el recuerdo me ha traído a la memoria tres películas estadounidenses (dos, por decirlo así, de Hollywood, y una independiente) y solo dos europeas, una de ellas española. Es natural, Hollywood ganó la partida casi desde el principio y, en su época dorada, pergeñó películas extraordinarias y un modelo de espectáculo difícilmente superable desde cualquier punto de vista que se mire. Somos hijos de él y, a través de él, del modo de vida americano. Calderón y Alfonso Paso también nos envolvieron, pero, a su lado, son ya pecata minuta. O se globalizan o *caput*.

En realidad, de las cinco películas, solo *El viaje de los comediantes* se aleja del «modelo Hollywood». Se trata de un filme que engarza la historia particular de una *troupe* de teatro popular griego —que evoluciona a través de la geografía y el tiempo— con la historia política reciente de Grecia. Un filme, por decirlo de alguna manera, brechtiano, más atento a la reflexión que a la ilusión de realismo y los mecanismos de verosimilitud que siempre han caracterizado al modelo Hollywood.

Del viaje, del camino, de la gira, de la farándula, de sus bolos, hablan, curiosamente, todas ellas y la mayoría se centra en esa metáfora: el ir y venir de los comediantes como trasunto del tránsito por la vida. Lo hace explícitamente y en su totalidad *El viaje a ninguna parte*, pero, parcial o implícitamente, lo tratan todas las demás. La reflexión sobre el camino nunca falta.

Otro aspecto notable a resaltar es la presencia de la voz en *off*. Alguien cuenta la película, una o varias voces en *off* puntúan el relato.

En *Qué ruina de función*, la voz en *off* pertenece al director de la pieza, que se presenta a sí mismo, absolutamente histérico, sumido en la angustia, saliendo del teatro donde al fin su puesta en escena va a estrenarse; lo que viene después es el relato, en *flash back*, de los enredos durante los bolos, de la desastrosa gira de la comedia antes de ese estreno, nada menos que en Broadway. Como es fácil imaginar, tratándose del modelo Hollywood, el relato acaba volviendo al presente con el éxito de la representación.

La voz en *off* de *El viaje a ninguna parte* es la de Carlos Galván, un viejo actor que cuenta su vida, primero a un estudioso y pulcro entrevistador, y luego, en un asilo de ancianos, la continúa contando a otro actor retirado. Lo que vemos en la película, se nos dice, no es siempre la verdad, por dos razones: la primera, que la memoria es traicionera, baila fechas y reúne en un mismo episodio acontecimientos distintos; la segunda, que la fantasía del relator inventa y narra no lo que sucedió, sino lo que quiso que sucediera. Acaba melancólica, Carlos Galván muere, la voz en *off* se apaga, un pregonero anuncia en el pueblo su defunción.

La voz en *off* de *Eva el desnudo* es coral.

Todos, el director, la estrella, el guionista, el crítico, el autor, la ambiciosa sustituta tienen derecho a su voz en *off*. Todo en él se viste de sublime. La diva es un ser aparte, la estrella pertenece a otro mundo donde todo le está permitido como sacerdotisa de la sagrada Talía. A veces se olvida el carácter de fábula moral que mueve de principio a fin el relato y se interpreta literalmente, como si de una película realista se tratara. Nada más falso. Pero tengo la sensación de que este extraordinario filme ha confundido a numerosos intérpretes, que, para acceder, como Eva, a la sublime burbuja de la diva consideraron imprescindible acabar con el prójimo. Es un tema —el del egoísmo, la falta de generosidad, la maldad de los actores— que también se ha tratado a menudo.

No hay voz en *off* en *El viaje de los comediantes*, pero sí algo parecido. A veces, el relato que estamos viendo se detiene para que un personaje se vuelva a cámara y, secamente, vaciándose de toda emoción, nos suelte un largo párrafo, nos cuente una historia, saque conclusiones. La distancia, el extrañamiento, Brecht nos vienen inmediatamente a la cabeza.

Es así que solo *Noche de estreno*, de Casavetes, prescinde de cualquier voz en *off*; solo ella no recurre a la impostura de colgar un relato visual de la voz fantasmal de un demiurgo creador que está a la vez dentro y fuera de las imágenes, que entra y sale de ellas cuando le conviene, comentándolas.

Repasemos el lugar que ocupan en estas películas las obras de teatro que, durante el transcurso del guión, representan sus protagonistas. Casi siempre, la pieza en sí y su representación ocupan un lugar significativo subsidiario, puramente catalítico o indicial. A menudo, son piezas anónimas o escenas escritas para la película, como en *Eva al desnudo*. Pocas veces son piezas reconocibles y menos aún obras maestras; las obras maestras pesan demasiado en el discurso. Pequeños momentos de la representación aparecen de tanto en tanto en la película, pero, en general, son solo transiciones, sintagmas de paso. Suelen hacer referencia, más o menos tangencial, al tema general de que trata el filme, pero no ocupan un lugar nuclear.

Así sucede, desde luego, en *Viaje a ninguna parte*: el tema central no está en las

obras que se representan, sino en otro sitio.

En *El viaje de los comediantes*, para llevar una vez más la contraria, se repite una y otra vez el mismo fragmento de una obrilla del folclor griego, lejanamente emparentada con su mitología.

En *Qué ruina de función* y *Noche de estreno*, por el contrario, se va viendo, a lo largo del relato, la evolución de una obra que se ensaya, se pone en provincias y finalmente se estrena en teatro principal. Fragmentos de esas representaciones van sucediéndose, repitiéndose e intercalándose en el guión. Se trata en *Qué ruina de Función* de una comedia escrita para el teatro, anterior a la película, que el guión del filme trabaja y manipula para sus propios fines; su contenido es ligero y baladí, pura carpintería al servicio del gag, con un toque de comedia de taller. En *Noche de estreno*, sin embargo, el entrelazamiento del contenido de la representación con el del resto de la película es nuclear. Lo que se dice y hace sobre el escenario está en íntima relación con lo que sucede fuera de él, en la película.

En ambas, en esas secuencias, se combinan a menudo sucesos que tienen lugar en tres espacios diferentes y que se engarzan en el montaje de la película: el espacio del escenario propiamente dicho donde tiene lugar la representación; entre cajas, en la chácena, en los camerinos, en los alrededores ocultos del escenario; y, por último, entre el público. La combinación de los tres es un campo fertilísimo para las ideas filmicas y ha dado momentos gloriosos en la historia de la cinematografía.

Sin embargo, al comienzo de *Noche de estreno*, la primera vez que vemos un fragmento de la representación de la pieza, Casavetes coloca la cámara en el patio de butacas como un espectador más; vemos a los actores en el escenario lejano y la cabeza del espectador que está delante de nosotros estorba a menudo nuestra visión como en el teatro mismo.

Todo es cuestión de distancia. El cine, se ha dicho muchas veces, es dueño, como la televisión, del primer plano, al que el teatro no puede acceder. Cuando el cine filma una representación de teatro es habitual recurrir, como hemos señalado, a un montaje de planos de lo representado y planos del público

El teatro es efímero y el cine, duradero; o, mejor aún, que la representación teatral es efímera a fecha fija y las películas duran unos años más, menos de los que creíamos.

En casi todas las grabaciones de obras teatrales el público es un fantasma; no sé por qué, demasiado narcisismo me parece.

o entre cajas; la cámara se mete en el escenario o en el patio de butacas, la cuarta pared desaparece, el proscenio y los hombres se evitan, las distancias se acortan. A veces, todo sucede en el interior del escenario y, si la escenografía es realista, nos olvidamos del teatro, lo teatral se esfuma, la doble representación es un fantasma.

Cassavetes decide lo contrario: filma el teatro en su escenario, desde fuera, en plano general, como si fuera un espectador más en el teatro. A veces, desde el punto de vista de un espectador anónimo e invisible (que no sabemos quién es; no hay contraplano), y por tanto en un solo plano fijo y lejano. Otras, desde el punto de vista de varios espectadores anónimos e invisibles, y eso le permite cambiar el emplazamiento de cámara, que haya varios planos.

¿Cómo filmar una función?

Este asunto de cómo filmar una representación de teatro le atañe al teatro, nos atañe y mucho.

Sabemos que el cine se celebra en la ausencia e intangibilidad de sus protagonistas, fijos ya para siempre, bellos insectos clavados en el corcho de la película por toda la eternidad que el negativo consienta. Y que el teatro, por el contrario, cuenta con la presencia y tangibilidad de sus protagonistas, al albur de un dolor de cabeza, un mal de amores, la indignación y entusiasmo del público, un terremoto, el efecto mariposa. El objetivo, en el teatro, es hacerlo todos los días igual, repetir idéntica la función, congelar la puesta en escena, pero sabemos que no es posible. Todo es felizmente perturbador en la representación teatral, vida que vive. Todo es, al contrario, felizmente indiferente al devenir de la propia película durante su proyección.

En fin, sabemos sobre todo que el teatro es efímero, y el cine, duradero; o, mejor aún, que la representación teatral es efímera a fecha fija y las películas duran unos años más, menos de los que creíamos.

Han muerto hace mucho los últimos testigos de una puesta en escena de Stanislavski. No vimos el *Mahabharata* de Brook. De Meyerhold sabemos lo que hemos leído. Cuando votamos (los que votan) los *Premios Max*, o votamos a ciegas y de oídas, o tenemos que limitarnos a lo visto en nuestra ciudad y renunciar a lo que no pudimos ver

en ciudad ajena y que quizá ya nunca veremos. Cuando hablamos de memoria del montaje de *Yerma*, de Víctor García, los más jóvenes no tienen ni puta idea de qué hablamos; les tienen forzosamente que bastar las fotos, los comentarios de los testigos y protagonistas, la sanción de la historia, que, como se sabe, es siempre la sanción de los vencedores de la historia.

Lo único que queda vivo, que permanece incólume en el teatro es el texto. Chejov permanece en sus textos, como permanece *La venganza de don Mendo*. Y cada época tiene la oportunidad de releer esos textos, admirarlos o despreciarlos, reinterpretarlos, representarlos u olvidarlos. Lo que se volatiliza de inmediato en el teatro es la representación, la puesta en escena, el montaje.

Pero ¿por qué dejar que todo se pierda, si, hoy por hoy, sería ya posible, con pocos medios y escaso desembolso, dejar memoria grabada —y bien grabada— del hecho escénico?

Ante la nostalgia que en los trabajadores del teatro produce la última función, la representación final de un montaje, algunos recurrieron y recurren a su grabación en vídeo analógico primero, y digital después, cuando ello fue posible. En ocasiones, se hace lo propio con fines de distribución para enviar un DVD o vídeo a los programadores y permitirles que se hagan una idea. Una idea bien pobre, y las más de las veces contraproducente, pues aquella chapuza ni se ve ni se oye ni se entiende, o se ve, se oye y se entiende mal.

Conservación de la memoria y promoción son dos buenas razones para filmar/grabar un montaje. Pero ese trabajo secundario podría ser aprovechado sin mayores gastos y con mayores réditos para algo más. O por lo menos para hacerlo un poco mejor de lo habitual.

No hace todavía un año, en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, vi anunciado en su salón de bodas el montaje de *Animalario*, parodia del matrimonio de la hija de un presidente de bigotes. Naturalmente, no me lo perdí; para el pueblo era un acontecimiento. Alrededor de las mesas se sentaban familias enteras, todo el pueblo. Los actores evolucionaban entre las risas y las bocas abiertas de las mesas. Tenían delante a Richard, podían tocarlo, era como un milagro. Nadie se refería a Guillermo Toledo por su nombre, sino por

el de su personaje en «Siete vidas». Esos que estaban allí, en el pueblo, de cuerpo presente eran los mismos que se asomaban a menudo, intocables, inalcanzables, por el televisor. Las relaciones entre el público y los intérpretes eran vivísimas. Una fiesta, un acontecimiento. Lamenté no poderlo grabar. Si hubiera podido, habría enviado, por un lado, los micrófonos, para que registrarán con nitidez el texto de los actores, pero la cámara la hubiera empleado en su casi totalidad para grabar los rostros del público, los pequeños sucesos que tenían lugar en las mesas, con o sin los intérpretes. Hubiera, para entendernos, hecho un documental sobre la representación. Y, quizá, sobre sus alrededores, porque el resto de la noche, cuando los actores, de pronto, se convirtieron en personas, fue también magnífico.

Tiempo después comprobé que Animalario había comercializado un DVD sobre la función. Quizá sea una de las pocas compañías de teatro que no solo han grabado la obra, sino que han comercializado la grabación.

El DVD comienza en los camerinos y se centra luego en los actores que representan el texto; el público apenas aparece, es un fantasma. En casi todas las grabaciones de obras teatrales el público es un fantasma, no sé por qué, demasiado narcisismo me parece. En cualquier caso, la grabación de Animalario está hecha como se deben hacer las cosas: bien, se oye, se ve y se sigue (y eso no suele ser habitual); suficiente, pues, para la conservación y promoción del montaje, quizá también para comercializarla, pero no para constituir una pieza filmica autónoma. No es necesario ni es la intención, pero podría haberse hecho sin demérito para el montaje teatral.

El caso de este montaje de Animalario es demasiado fácil. Pensemos en otros monta-

jes sobre un escenario, con la cuarta pared italiana o polivalente. Cualesquiera. Caro o barato, espectacular o íntimo, tanto da. Todos ellos podrían grabarse y todos ellos se deberían grabar de distinta manera. Al servicio del montaje —de su memoria y su promoción—, desde luego, pero sin olvidar que la grabación tiene sus propias exigencias técnicas y creativas; son dos lenguajes diferentes y hay que traducirlos. Hay mil maneras de grabar y montar una puesta en escena, pero algunas serán más adecuadas que otras; cada puesta en escena, en cierto modo, permite, favorece, contiene un determinado modo de grabación y se niega a otros. Antes de grabar hay que decidir muchas cosas. Lo primero, una estrategia de grabación. Puedo decidir grabar la representación propiamente dicha y puedo hacerlo desde el patio de butacas, desde el palco, haciendo visibles el telón, el escenario, o metiéndome en él, sin público o con público, con una o varias cámaras, en plano general o con primeros planos; puedo privilegiar los instrumentos del propio lenguaje fílmico para subrayar, realzar o minorizar tal momento o efecto teatral; o puedo negarme a ello; puedo grabar las reacciones del público, del espectador, de un único espectador o de un grupo de ellos; o puedo hacerlo desaparecer. ¿Qué busca este montaje teatral concreto? ¿Qué es lo más destacable? ¿Cómo podría traducirlo al lenguaje fílmico? ¿A qué nivel de creatividad fílmica me sitúo?

Me gustaría hacerme estas preguntas en concreto y responderlas en concreto, trabajar esa ranura entre los lenguajes. Llevo años proponiéndomelo y proponiéndolo, pero aún no ha podido ser. Merecería la pena. Alguien debería hacerlo. Desde el respeto al cine. Desde el respeto al teatro. ■

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>

El teatro y las nuevas tecnologías:

cohabitación

o *contaminatio*

[José García Templado] El teatro siempre ha sido sensible a las novedades técnicas y tenía que serlo a las nuevas tecnologías, especialmente a aquellas cuya operatividad comunicativa admite la llamada «diégesis ficcional», narración de la ficción o ficción que contiene elementos narrativos, entre los que cabe el conflicto dramático. La revolución industrial del siglo XVIII transformó los corrales de comedias, dándoles tramoya, los convirtió en teatros, en competencia con los *cortile*, los teatros de corte, que acabaron por desaparecer ante el empuje de la alta burguesía. Decantadas las novedades técnicas, el teatro las fue asimilando: telar, ciclorama, ciclorama móvil, iluminación eléctrica, ascensor hidráulico, escenario giratorio, etc., artilugios que se fueron perfeccionando, como lo fue el *deus ex machina* que los romanos tomaron de los griegos. Lógicamente, el teatro no podía desaprovechar las posibilidades que hoy tiene el ordenador. El cine es quizá la más afín de estas tecnologías, en correspondencia con las formas dramáticas de la televisión.





Puede que el primer intento serio de integrar el cine a la escena teatral sea el de Piscator, en su adaptación de *Olas de tempestad*, de Alfonso Paquet, o *Rasputín*, de Alexei Tolstoi, donde experimentó lo que llamó «escenario esférico segmentario», cuyas paredes se convertían en pantallas de proyección. Un ensayo en el Teatro Piscator de la Dellenplatz, antecedente del teatro total que pretendía y que proyectó para él Gropius, proyecto que naufragó al disolver los nazis la Bauhaus. Y digo que fue el primer intento serio porque no pretendía chupar rueda de la popularidad que en los años veinte empezaba a alcanzar el cine, sino que su incorporación se debía a un principio ideológico: frente al efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) de Bertolt Brecht, él pretendía utilizar «todos los nuevos medios técnicos para introducir al espectador en la acción dramática», lo que Ricardo Doménech denominó «efecto de

inmersión» al hablar del teatro de Buero. Quiero decir que respondía también a un principio ideológico. Nos encontramos, pues, ante lo que podríamos llamar «cohabitación» de técnicas teatrales y filmicas para lograr un teatro de ambiente (*environmental theatre*).

Frente a ello, la perfecta sincronización lograda por el grupo La Mama de Nueva York, en su actuación en el «Festival de Otoño» (no recuerdo el año) de Madrid, pretendía integrar alternativamente ambas técnicas en el desarrollo de la acción dramática. El núcleo del conflicto se desarrollaba en el zaguán de una vivienda, mientras que las acciones secundarias tenían lugar en otros entornos a los que accedíamos por las proyecciones en el anverso de las paredes. Veíamos la espalda del actor (o actores) al salir de la escena por la puerta que supuestamente daba a la calle y la cara del actor (o actores) al dar el paso definitivo

En este momento, se han trivializado las nuevas tecnologías (en el sentido que la lingüística da al término trivializar); es decir, se ha generalizado su uso, han enraizado en nuestra forma de ser y de vivir.

En el polo opuesto, los puristas teatrales optan por el texto como único factor del conjunto estético, para ellos no cuenta el resto de la puesta en escena.

que le hacía salir de casa para dirigirse al lugar donde la acción continuaba. La operación era inversa cuando volvían al zaguán, que se iluminaba para continuar el conflicto esencial. Podríamos hablar de *contaminatio*, ya que las escenas filmadas formaban parte del desarrollo de la acción, de forma alternativa, al igual que las escenas de comedias griegas que los comediógrafos latinos utilizaban en sus obras. Algo así se produce también con el vídeo, en *Pop Corn*, de Ben Elton, en España, bajo la dirección de Juanma Ulloa.

Me fascinó, como al resto de los espectadores, la sincronización de *La Mama*. Sin embargo, no recuerdo ni el título ni los problemas que dilucidaba la pieza. No creo que sea solo mi catastrófica memoria. Colabora con ella la absorción cerebral que la novedad técnica ofrece.

En el polo opuesto, los puristas teatrales optan por el texto como único factor del conjunto estético (August Comte o Barbey d'Aurevilly, por ejemplo); para ellos no cuenta el resto de la puesta en escena. O bien optan por el actor como única esencia del espectáculo teatral, lo que ha desembocado en resultados tan diversos como el Teatro Pobre de Grotowski, el Teatro de Arte de Moscú de Stanislavski o el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malinas. La convivencia, las experiencias de sus miembros y los métodos de formación llevados a cabo, llevaron a concebir en los años sesenta y setenta el teatro colectivo. En él, las vivencias de todos sus componentes intervenían en el proceso de creación del espectáculo, resultado de un trabajo en equipo. Fue un proceso acogido ávidamente por el Teatro Independiente, pero ya en 1983, año del «Congreso Internacional» que dio origen a la Asociación Española de Semiótica, hacía tiempo que el teatro de autor había recuperado la punta de lanza de la vanguardia, y muchos de los que actuaban como dramaturgos de los grupos se habían acreditado como autores (Albert Boadella, Fermín Cabal, Alberto Miralles, etc.). Se lo comenté a Betettini y me confirmó que en Italia se había producido el mismo fenómeno, la misma evolución.

La penuria en la que se movía el teatro independiente dio validez a algunos movimien-

tos estéticos como el *funk art*, lo que aquí conocíamos como estética del desperdicio, dando un nuevo sentido en la escena al material de derribo. En cierto modo, agilizaba la imaginación, como ocurría con la inexistente tramoya de los corrales de comedias.

En este momento, se han trivializado las nuevas tecnologías (en el sentido que la lingüística da al término trivializar); es decir, se ha generalizado su uso, han enraizado en nuestra forma de ser y de vivir. No hablo de las adaptaciones cinematográficas o televisivas, de las que Pérez Bowie podrá hablar con más autoridad que yo, aunque sí quiero señalar que gran parte de los que trabajan en narratología y literatura comparada las aceptan como objeto de estudio, lo que les da un marchamo pseudocientífico pero interesante. Hablo del uso de las nuevas tecnologías como método de actualización de obras ya convertidas en clásicas, única forma —parece— de despertar en las conciencias que el conflicto dramático que se trata nos afecta a todos, hoy.

El mito, si responde a un pensamiento/sentimiento colectivo representativo de una sociedad, tiene capacidad de adaptación. Fausto, por ejemplo, que Marlow elevó a la categoría de mito, ha sido tratado infinidad de veces como tema de obras de arte. Quiero citar dos de ellas, como actualización de piezas dramáticas, básicas en la trayectoria del mito: *Doctor Fausto*, de Grotowski, que usa el texto de Marlow, modifica la secuencia de escenas e introduce algunas otras. Sigue el criterio o los principios que informan su «teatro pobre», en cuanto a la austeridad del montaje y a dar cabida al público en la representación como invitados al banquete papal. Y *Fausto 3.0*, de La Fura dels Baus, en donde el texto de Goethe, parcialmente conservado y modificado, presenta la magia y misterio, el arcano del más allá, como una réplica del insondable mundo de las nuevas tecnologías.

Podemos ver una cierta genialidad en ambas concepciones, aunque el gusto personal admita o rechace el resultado, pero lo que esencialmente nos dice es que no puede haber una directriz que radicalice el uso o el rechazo de esas técnicas. No pueden ser utilizadas como un supuesto brochazo de modernidad, sino que se utilizan

porque son necesarias para ahondar en el problema (o problemas) que encierra el conflicto dramático.

Siempre he defendido que el drama escrito es una instancia intermedia en el proceso de creación, que culmina con la puesta en escena. El texto escrito tiene autonomía como pieza literaria y como tal puede ser objeto de estudio, aunque las acotaciones supongan simples sugerencias de transcodificación en las que caben diversas interpretaciones. Es decir, la puesta en escena puede dar al traste con el carácter original de la obra, unas veces por el toque original que el director quiera darle, otras, porque vaya a ser utilizada como instrumento político, social o reivindique determinadas posiciones estéticas, filosóficas, tradicionales... Una representación de *Don Juan Tenorio*, con el texto íntegro de Zorrilla, servía para satirizar y poner en candele-ro la «falocracia» que domina o dominaba casi todas las culturas conocidas (se trataba de un montaje del grupo Caterva de Gijón); *Fuenteovejuna* sirvió en Rusia como propaganda comunista, con solo suprimir la última escena; una escena de *El día y la bruma*, que a mí me pareció interesante desde el punto de vista semiótico, para un trabajo sobre «el personaje ausente», cuando presencié la representación había desaparecido, aunque perfilaba el carácter de los

personajes principales; y una pieza como *Flor de otoño* abandona ahora la intrahistoria, el ambiente que produce el conflicto, en cierto modo, el ambiente sainetesco del Paralelo barcelonés, del original, para subir a la escena con ínfulas operísticas.

¿Cuál es el criterio que debe predominar?

El público ha sido siempre un misterio. Responde más al marketing que a la calidad, aunque rara vez el boca a boca haya salvado del naufragio alguna buena pieza (no es ironía). Y no es que el público huya solo del «teatro pobre». Soy uno de los ocho espectadores que un día, en el desaparecido teatro Barceló, presenciamos el fastuoso montaje, creo recordar que de Víctor García, de *El cementerio de automóviles*, con doce actores y el morbo de ser la primera obra de Arrabal que se presentaba aquí en teatro comercial, y sobre todo el desnudo de una jovencísima Victoria Vera que encarnaba la niña de *La primera comunión*, obra integrada en un *assemblage* con *El cementerio*...

Probablemente fue el desnudo que inició «el destape», ya que era anterior a *Equus*.

No es de extrañar, aunque sea lamentable, la estadística de estrenos. Los empresarios no se arriesgan y prefieren, para montajes importantes, los garantizados éxitos de otras latitudes o reposiciones de nuestras obras consideradas clásicas, que alguna vez fueron éxitos. ■

El público ha sido siempre un misterio. Responde más al marketing que a la calidad, aunque rara vez el boca a boca haya salvado del naufragio alguna buena pieza (no es ironía).

Visita nuestra web

www.aat.es

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

[...] Gustave se queja en esta carta de los peligros que encierra planificar de forma demasiado exhaustiva un proyecto: «Me parece, ay, que cuando se diseña tan bien a los niños en cuanto nacen, no se está lo bastante cachondo como para crearlos».

Julian Barnes. *El Loro de Flaubert*.

El marxismo precisaría quizá un Marx redivivo para explicar de modo concluyente por qué la clase media condenaba una guerra imperialista en la última nación capitalista, y por qué la aceptaba la clase proletaria.

Norman Mailer. *Los ejércitos de la noche*.

El criterio de la madurez: la facultad de resistir a los símbolos. Pero la humanidad es cada vez más joven.

Milan Kundera. *El arte de la novela*.

[...] tan ávidos de valores como incapaces de distinguirlos.

Milan Kundera. *El arte de la novela*.

¿Se ha meditado un poco sobre la extraña situación que es la de un hombre creador antes de haber creado su creación? Vemos ahí, delante de nosotros, la obra admirable del artista y nos es obvio que antes de estar ahí, hecha, perfecta, fue una imagen o idea en su mente. Pero la idea o imagen en la mente del artista es, por lo menos en sus componentes principales, lo mismo que la obra, salvo que está en la mente y no en el lienzo. Por eso lo interesante es preguntarse cómo estaba en el creador lo que va a ser su creación cuando aún no tenía de ella ni siquiera la imagen o idea. Esto es lo que estrictamente podemos llamar «situación del creador antes de crear».

Ortega y Gasset. *Papeles sobre Velázquez y Goya*



Más un libro debe ser cosa viva, y su lectura revelación maravillosa tras de la cual quien leyó ya no es el mismo, o lo es más de como antes lo era.

Luis Cernuda. *Ocnos*.

Generalmente, el arte del pueblo no es más que un calco del arte sublime, y los valores que crea raras veces guardan una relación apropiada con la pérdida de calidad artística que experimentan los modelos en el proceso [...]. En sentido lógico, arte del pueblo y arte popular son a lo sumo conceptos contingentes; puede que tengan su origen común en el arte sublime, aunque de ningún modo manifiestan su validez al mismo tiempo y por igual y ninguno de ellos lo continúan en ningún sentido. Evolucionan del arte de los magos, sacerdotes y gobernantes en dos direcciones distintas. El arte del pueblo es relativamente sencillo, libre y atrasado, mientras que el arte popular es refinado a su manera, técnicamente avanzado, aunque también vulgar, y cambia de la noche a la mañana, aunque raras veces para mejor. El arte del pueblo descompone o simplifica los modelos del arte sublime; el arte popular los vulgariza o estropea.

Arnold Hauser. *Sociología del arte*.

No ha existido nadie nunca tan penetrado como Dickens del sentimiento de que toda alegría es, por naturaleza, belicosa. Conocía muy bien la verdad esencial de que el verdadero optimista solo puede continuar siéndolo a condición de estar descontento.

G. K. Chesterton. *Vida de Dickens*.

[...] cierta astucia humana innata que le era propia, como suele acontecer en muchos caracteres inferiores, y en la cual descansaba toda su habilidad.

Thomas Mann. *Félix Krull*.



Cuaderno
de bitácora

YO, SATÁN de Antonio Álamo

Yo no elijo los temas; escribo sobre lo que no comprendo.

En 1990 estaba viviendo en Benarés (la India) y acudí a Sarnath, el pueblecito donde supuestamente el Buda tuvo la iluminación y pronunció el sermón de las Cuatro Nobles Verdades. Yo fui allí, sobre todo, movido por la curiosidad. Había una importante concentración de budistas, y el Dalai Lama acudiría y hablaría, así como otras notables lamas. Además había que contar con un aliciente añadido: el espectáculo de los tibetanos que, semejantes a gnomos de cuento, cargados con todos sus bártulos, bajaban del Himalaya.

Como se sabe, el budismo otorga una gran importancia a la duda. Y en aquella ocasión el Dalai Lama, o al menos eso me pareció a mí, se permitió el lujo de poner en cuestión algunos dogmas del budismo. Para mi sorpresa a nadie le llamó especialmente la atención. Los budistas, ya digo, están muy familiarizados con la duda. Además, supongo que debieron de pensar: qué humilde es nuestro Dalai Lama, que pone en duda su propia santidad, que pone en duda ser la reencarnación de un espíritu elevado. En cualquier caso, fuera como fuera, yo me hice esta pregunta: ¿qué sucedería si algo semejante ocurriera en mi contexto religioso? Y entonces imaginé un Papa que, usando de la facultad de hablar *ex cathedra*, negara alguna de las verdades esenciales del credo católico y desafiara al mismísimo Espíritu Santo. ¿Qué sucedería?

En 1998 retomé la idea, que desde el primer instante imaginé en forma de novela. Esboqué un primer capítulo y consideré indispensable, si es que quería desarrollar a fondo el tema, ambientarme un poco sobre el terreno. Aprovechando una beca de la Academia de España en Roma residí en la Ciudad Eterna desde mediados de septiembre de 1998 a finales de febrero del año siguiente.

En septiembre de 2001 apareció la novela *Nata Soy* con el sello Mondadori; una segunda edición, para América Latina, en febrero de 2002; una tercera en noviembre de 2003; una cuarta, en bolsillo, en 2005, y, por último, la traducción al ruso en el mismo año.

Un inciso sobre el título que adaptó mi narración: se trata de un palíndromo (léase al revés como *Yo Satán*), curioso azar de las palabras, pues la imagen especular de *Yo Satán* viene a ser una imagen de la tentación, virtud de virtudes si hablamos como hablamos de Satán. *Nata Soy* está escrita en

una falsa tercera persona que oculta una primera que no es sino Satán, el tentador. El asunto no es baladí. Satán es un elemento esencial en la teología católica. De hecho, sin su presencia todas las definiciones de Dios quedarían en suspenso (Dios como un ser infinitamente bueno, etcétera). No podemos olvidar, asimismo, que se trata del personaje más citado en Los Evangelios, el más admirado, y que si bien en el Antiguo Testamento es un personaje secundario, en el Nuevo su protagonismo se refuerza extraordinariamente. Además, por lo que tiene de arquetípico —¿qué asombroso resulta que la imagen y los atributos de Satán se reproduzcan al detalle en tantas culturas distantes en el tiempo y en el espacio!— resulta muy eficaz narrativamente. A Satán se le adjetiva como el Príncipe de la Mentira, el Gran Tentador, el que Contradice, el Opositor. ¿No es un gran personaje? ¿No es, incluso, una idealización del novelista, del fabulador?

Mi propósito inicial era construir un *thriller* teológico, pero se convirtió inesperadamente en otra cosa. Más allá de la elaboración de una trama y una atmósfera, empezó a urdirse un tema que ya me era familiar, el tema que probablemente se encuentra detrás de todas mis historias: la corrupción de la inocencia.

En el verano de 2004 decidí pasar la novela a teatro. ¿Que por qué? Aparte de lo más elemental —es una buena historia—, no podía dejar de advertir que *Nata Soy* guardaba cierta unidad estilística con otras dos obras dramáticas escritas anteriormente: *Los borrachos* y *Los enfermos*, al punto de que, una vez escrita, *Yo Satán* podría considerarse parte de una trilogía. En *Los borrachos* me fijaba en el poder científico; en *Los enfermos* en el poder político, y en *Yo Satán* en el poder religioso.

Naturalmente, en ese proceso de traslación de género tendría que renunciar a ciertas cosas, como a algunas tramas y personajes, la intimidad del protagonista, las digresiones teológicas o los juegos estilísticos satánicos, pero también podría aprovechar para reforzar la estructura. En cualquier caso, trescientas páginas de prosa narrativa debían convertirse en una obra dramática de hora y media.

A la primera persona que se la dejé fue a Adolfo Fernández, que me llamó al cabo de unas pocas horas: «Vamos a hacerla». Lo dijo con tal convicción que nunca dudé de que iba en serio. La preproducción ya se había puesto en marcha. ■

Hilos de tiempo

de Peter Brook

Con la gracia del viejo y sabio cuentero que viene de lejos, Peter Brook empieza su relato con un anzuelo: «Podría haber llamado a este libro *Recuerdos falsos*». Y concluye de la misma y entrañable manera: «En un pueblo africano, cuando un contador de historias llega al final de su cuento, pone la palma de la mano en el suelo y dice: 'Aquí dejo mi historia'. Y luego añade: 'Para que otro la pueda recoger otro día'».

He releído en el pasado verano esta narración apasionante, fresca, sorprendentemente cálida, que disfruto como el diario de visiones y hallazgos de un investigador aventurero. También constato que es el nervio-bisagra que enlaza otros dos grandes libros, su histórica serie de conferencias *El espacio vacío*¹ y la reciente antología de entrevistas del director con la crítica teatral estadounidense Margaret Croyden, *Conversaciones con Peter Brook*. Es el relato de «un buscador», que es la única descripción de sí mismo que adopta en estas conversaciones².

Por puro azar, a falta de tiempo para descifrar ensayos y necesitado de oxígeno, antes de esta relectura había disfrutado con relatos muy similares de otros dos «buscadores», Federico Fellini (*Fellini por Fellini*, Fundamentos, 1999) e Ingmar Bergman (*Linterna mágica*, Tusquets, 1988). Entre estas lecturas, descubrí otro relato de la misma constelación, en la extraordinaria muestra Erice-Kiarostami. Correspondencias, en la Casa Encendida: *La Morte Rouge* (2005), fascinante película de Víctor Erice, que narra su iniciación cinematográfica, política y vital en el San Sebastián de 1946. La ondulante sombra de una garra en el cielo raso de su habitación de niño de cinco años.

Un mapa de imágenes

Hay varias maneras de disfrutar de *Hilos de tiempo*. Una es conocer, en grandes tra-

zos, en «hilos entretejidos», las grandes etapas del director escénico Peter Brook (Londres, 1925), contadas a finales de los años noventa, desde sus trabajos de cine y teatro universitario en Oxford, o sus primeros estrenos profesionales (*La máquina infernal*, de Cocteau, *Pigmalión* y *Hombre y superbombre*, de Shaw; 1945-46), hasta *El hombre que*, con su extraordinaria invención del Centro Internacional de Investigación Teatral (1993), en su teatro de Les Bouffes du Nord, pasando por sus creaciones en Londres y París, sus experiencias con la RSCH en el redescubrimiento de Shakespeare para el teatro del siglo XX y en la reformulación de un teatro político integral, en *Marat/Sade*, o los sucesivos experimentos y hallazgos en los lenguajes e historias de un teatro intercultural, *Orghast*, *La conferencia de los pájaros* y *Mababbarata*.

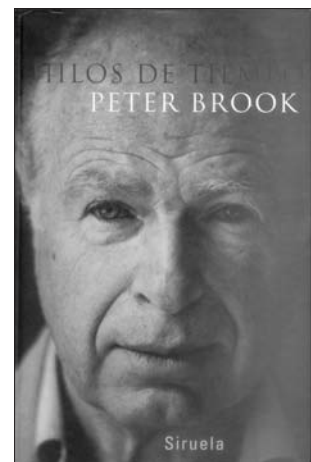
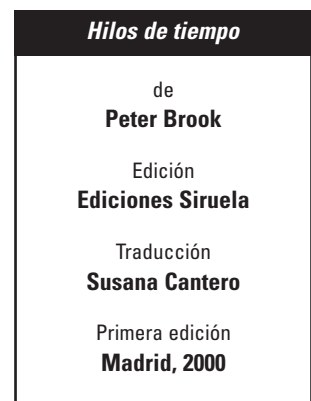
Está también la fascinante guía de sus viajes y trabajos en Europa, América, Asia y África. Otra ruta pueden ser los sabrosos retratos y encuentros con grandes artistas de un siglo: Dalí, Brecht, Genet, Grotowsky, Beckett, Marguerite Duras, Orson Welles, Lawrence Olivier, John Gielgud, Paul Scofield, Glenda Jackson o Jeanne Moreau, por citar algunos.

Sin embargo, después de mis lecturas del libro, me queda como alimento una sucesión de imágenes en movimiento en las que Brook plasma con maestría sus preguntas, crisis, itinerarios, descubrimientos.

Primeras imágenes

En estos recuerdos falsos, Brook reconstruye algunas de las preguntas y retos que recibió en sus primeros años sobre «la dificultad de abandonarse», o de decidir «cuándo aferrarse a una convicción y cuándo darla por superada y soltar». «Toma, huele

Por José Henríquez



¹ Brook, Peter. *El espacio vacío*. Ediciones de Bolsillo, Ed. Península, Barcelona, 1969.

² Croyden, Margaret. *Conversaciones con Peter Brook 1970-2000*. Alba Editorial, Barcelona, 2005.



estas naranjas»: el niño de cinco años se resiste a la anestesia en el quirófano. «¡Vamos señor! ¡Suelte la rama!»: el estudiante-recluta en la instrucción cree equilibrar su cuerpo sobre un tronco para cruzar un río. Recuerda la fascinación de sus primeros proyectores de cine, de hojalata y revive su «primera experiencia teatral»: una función para niños en un escenario de juguete, en cartulina, del siglo XIX.

El aprendizaje del ritmo y la tensión

«¿Por qué es el ritmo el factor común de todas las artes?», le pregunta un día su profesor de música, «la única excepción» en su colegio. «De todos los miles de palabras de crítica, exhortación y guía moral que emplearon mis profesores, lo único que ha quedado es esa sola frase. Todavía importuna a mi inteligencia [...]» Y esta pregunta la complementa Brook con una imagen de la tensión artística, en su primera clase particular con Mrs. Bieck, pianista rusa: «Poniendo una sencilla sonata de Mozart en el atril, dijo: '¡Toca!', pero antes de que mi mano pudiera tocar la primera nota, ya me había parado. '¡No! ¡Tienes que estar preparado! ¿Sabes lo que quiere decir esto?' [...] Sin indulgencia alguna, barrió la noción de que el progreso va viniendo despacio, paso a paso; es ahora o nunca. [...] Ahora sé que aquellas clases de música fueron mi única escuela de arte dramático [...]».

Un libro de inquietudes

En sus búsquedas, a fines de los años cincuenta, en medio de un montaje de *Salomé* con Salvador Dalí, alojado en una cabaña del pintor, Brook encuentra por azar el libro *Essais sur la proportion*, de Matila Ghika, que le abre una gran vía de investigación artística y vital. «[...] Me llamó la atención la foto de una magnífica pieza de arquitectura clásica con una rejilla geométrica superpuesta [...]. Hallé un análisis de las relaciones entre los arcos, los vanos y las columnatas, que demostraban que eran iguales a las proporciones de las caras; las distancias de la ceja a la nariz, de la barbilla al labio se vinculaban a célebres pinturas, que a su vez se vinculaban a la arquitectura, y todas ellas se referían a la geometría, siendo su armonía inseparable de los números, estando su belleza suje-

ta a leyes. Por primera vez oí un término fascinante: 'la Sección Áurea'. Este encuentro se continuará más tarde con otro descubrimiento, al que dedicará años de estudio y una película, la obra del filósofo y esteta griego-armenio George I. Gurdjieff, pionero del encuentro de las culturas de Oriente y Occidente, para Brook, uno de los grandes buscadores del siglo XX.

El caballo de la contradicción

En una de sus grandes crisis, en la que siente el placer y el vértigo de oscilar como un péndulo entre diferentes modos de vida, entre su mundo interior y el agitado exterior, entre países y gentes, viajes y teatro, Brook asume su apuesta por la contradicción («Siempre he recelado de cualquier credo, de cualquier convicción, de cualquier programa que ignore las contradicciones.»). Y ata esta opción al dibujo que compró a un niño en uno de sus viajes: un caballo de dos cuellos, que salta hacia el cielo y al mismo tiempo cae. «¿Me habló a mí tan hondamente la imagen en aquel momento porque en ella coexisten todas las posibilidades: el salto, el tropezón, la necesidad de mirar hacia arriba, la urgencia de volar, la inevitabilidad de la caída, seguidas por el salto renovado?»

Años más tarde, en Dinamarca, en otro momento de dudas, tras montar *El sueño de una noche de verano* (1970), en vísperas de un rodaje de *El rey Lear*, vuelve una imagen similar, con otra enseñanza, esta vez en el salto de un caballo que se había hundido en arenas movedizas. «[El poni] había estado recogiendo pacientemente su fortaleza, y hasta que se sintió totalmente preparado no hizo su único y logrado esfuerzo. Había sabido cómo esperar el momento propicio y cuándo actuar... Sí, concluí, yo también tengo que dar un tirón... Era necesario un gran cambio en mi vida.»

Imágenes y visiones como estas son los hilos que concentran y entretienen los tiempos de Brook, que en este libro, como en todos los suyos que he leído, no pretende enseñar nada. Comparte sus experiencias con el lector y, de paso, sea éste artista o espectador, quizás le contagie el complejo y placentero ejercicio de buscar y convivir en armonía con las contradicciones. ■

Fragmento de *Hilos de tiempo*, de Peter Brook

En la realización cinematográfica, nuestro deseo de perfección fácilmente puede llevarnos a repetir tomas de la misma escena sin darnos cuenta de que estamos persiguiendo una idea abstracta con la que nos hemos identificado y que puede apartarnos de ver el hecho cierto que está ocurriendo frente a la lente. Tan solo durante las pruebas —y más tarde en la tranquilidad y la objetividad de la sala de montaje— podemos ver qué pocas veces la toma final es la mejor. Hay una curva orgánica natural en la secuencia de los planos; el material vivo crece y alcanza su plenitud, después de lo cual las tomas sucesivas se vuelven un intento de machacar la realidad para conformarla con la propia visión de uno, que tantas veces es más estrecha que la contundencia y el espectro de la cosa real.

El dilema se presenta cuando uno reconoce que la no intervención no significa sentarse sin más, sin hacer nada, y dejando que todo ocurra por sí mismo. Samuel Beckett me explicó una vez que cuando escribe una función, la ve como una serie de tensiones, en el sentido de alambres de acero tirantes que enlazan una unidad con la siguiente. De hecho, en la escritura de cualquier función, sea cual sea el estilo, cada frase debe contener la espoleta que lanza la réplica siguiente. De este modo, una buena representación es como una partida de ping-pong, y los cinco actos de una obra de Shakespeare componen una única frase larga, una frase que acelera, reduce velocidad, guarda silencio, pero nunca se detiene. Cuando se ha dicho la primera palabra, empieza a desenrollarse un carrete invisible, y la estructura de discurso y silencio debe ya fluir inexorablemente hasta el final de la última réplica. Sea cual sea el modo en el que está montada, aunque se recomponga el orden de las escenas o se corte drásticamente el texto, ese pulso tiene forzosamente que estar, porque un arte de representación es la vida con la debilidad extirpada. En el cine, asimismo, la cadena de imágenes no debe romperse nunca. Los editores de películas llevan casi un siglo sabiendo que un fundido en negro tiene que ir rápidamente seguido de un fundido de apertura; con que la duración del oscuro entre ambos se pase una pizca de larga, se romperá el flujo de las impresiones y se perderá el interés del espectador. El gran padre del mimo, Étienne Decroux, con un mordaz sentido de la paradoja, me dijo una vez: «La gente se cree que el mimo es el arte del silencio, pero rara vez es cierto. Por lo común es interminablemente locuaz, porque el intérprete no se atreve a soltar ni un momento su dominio sobre el público. Tiene que hacer señales continuamente; de otro modo dejan de mirar».

El día, hace mucho, en que empecé a rodar mi primera película, *La ópera del mendigo*, fui corriendo a ver a John Huston al solar de los Estudios Shepperton, en donde estaba haciendo *Moulin Rouge*. «Haga las películas que haga», me dijo, «el primer día mi dirección es siempre demasiado lenta. Miro a los actores, les doy movimientos y acciones, y sin darme cuenta sigo en el tempo de la vida cotidiana. En el plató parece bueno, pero cuando veo las pruebas me conmociono, porque lo que parecía natural, en pantalla es intolerablemente letárgico. Después encuentro el modo de intensificar mi concentración en la minúscula área del interior del visor, y empiezo a encontrar un tempo en el que ya no hay baches». Huston estaba describiendo para su propio medio las tensiones del acero de Beckett. Trabajando entre el teatro y el cine, yo me iba haciendo cada vez más consciente de la importancia de ser sensible a un tempo subyacente, difícil de sacar a la luz, pero siempre esperando a que se le escuche.

Hace mucho, mi perspicaz maestro de escuela había indicado que el ritmo es el factor común en todas las artes, pero le había faltado añadir, o me había dejado que descubriese yo en la vida adulta, que es también el factor común que subyace en toda la experiencia humana. Ahora yo iba reptando hacia un reconocimiento de que eso es lo que crea o destruye cada instante de nuestras vidas. El vivir en el «aquí y ahora» es una frase hermosamente difusa, que oculta el hecho de que ambos, «aquí» y «ahora», siempre están emergiendo de lo que fue y transformándose en lo que será. Forman parte de una continuidad, y si el tempo se dilata, cualquier sucesión de momentos pierde su sentido.

¿Cómo puede uno vivir un solo día en su auténtico ritmo, un día compuesto de una multitud de ritmos que se entrelazan sutilmente? Reconocer el problema no es saber la respuesta; solo admitir que ningún momento desperdiciado volverá jamás.

Catálogo de Autores Dramáticos Andaluces

de Lola Vargas-Zúñiga

Rafael Bonilla

Catálogo de Autores Dramáticos Andaluces

Dirección
Lola Vargas-Zúñiga

Coordinación
Cristina Pérez Sarmiento y
María Jesús Bajo Martínez

Edición
Junta de Andalucía

Durante las últimas décadas se han multiplicado las ediciones y monografías que procuran recuperar nuestra dramaturgia y, superando la voluble tradición medieval, sin duda escurridiza, llevan a cabo una clasificación de sus piezas (genérica, contrastiva, temática, cronológica, etc.). Por otra parte, como en todo ejercicio que pretenda fijar temporalmente un texto, tropezamos con el grave obstáculo de la dispersión o inaccesibilidad de la información, y —lo que suele ser peor— de la pérdida del ejemplar único en que se conservaba. Cualquier estudioso del teatro español conoce y debe haber manejado las bibliografías de los polígrafos del siglo XIX y, sobre todo, del XX: Manuel Ovilo y Otero (*Manual de Biografía y de Bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, París, 1859), Cayetano Alberto de la Barrera (*Catálogo bibliográfico español y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860, Gredos, 1969), Bartolomé José Gallardo (*Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-1869), Emilio Cotarelo y Mori (*Catálogo de obras dramáticas impresas, pero no conocidas hasta el presente, con un apéndice sobre algunas piezas raras o no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano*, Madrid, 1902; *Catálogo abreviado de una colección dramática española hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*, Madrid, Ratés, 1930) y Antonio Paz y Meliá (*Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934-1935), por citar los más señeros. Ya a mediados de la pasada centuria, es de obligada referencia la empresa monumental de José Simón Díaz (*Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1960-1984), Francisco Aguilár Piñal (*Bibliografía de Autores Español-*

les del siglo XVIII, Madrid, CSIC, 1981-1999) y María del Carmen Simón Palmer (*Escritoras españolas del siglo XIX*, Madrid, 1991; catálogo informático Chadwyck-Healey); o la impagable labor del Seminario Edad de Oro que, dirigido por el profesor Jauralde, viene catalogando los manuscritos áureos de la Biblioteca Nacional de España.

A la zaga de esta fecunda labor, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, coordinado por Lola Vargas-Zúñiga, se propuso en 1997 poner a disposición de investigadores, profesionales del medio, alumnos y público en general toda nuestra obra dramática. Desafío ciclópeo que hoy ve la luz bajo la forma de tres volúmenes que —no podía ser de otra manera— se caracterizan por la diversidad metodológica y la especialización conceptual. Catálogo, en definitiva, que se configura desde el mismo instante de su publicación como herramienta inexcusable para cualquier acercamiento al teatro andaluz de los siglos XVI-XX. Manuel Abad Gómez elige los recientes trabajos de Héctor Urzáiz Tortajada (*Catálogo de Autores Teatrales del Siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria, 2002), Cristóbal Cuevas (*Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Madrid, Castalia, 2002) y Javier Huerta Calvo (*Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003) como punto de partida para su estudio de los siglos XVI y XVII, distribuido en una breve pero enjundiosa introducción, 180 fichas de autores andaluces —o bien aquellos otros que tuvieron vínculos con Andalucía— ordenadas alfabéticamente (Aguado, Simón; Villegas de la Cruz y Berrio, Diego), seguidas del lugar de nacimiento, fecha, reseña biográfica y títulos de sus obras. En todos los casos especifica la posible edición (año e imprenta), si ha sido publicada en *Suelta* o *Partes*, los datos sobre el espacio escénico donde se presentó, la compañía que la incluyó en su



repertorio, la fecha de su estreno y el lugar. Fijado el género escénico, concluye con el apartado «notas», cajón de sastre donde se vierte la existencia de manuscritos y las bibliotecas o archivos que los albergan. Unos cómodos y exhaustivos índices de autores, obras y geografías natalicias facilitan la consulta de estos tres volúmenes.

Jerónimo Herrera Navarro, apoyándose en el catálogo de Alberto Romero Ferrer (2002), se ocupa del teatro ilustrado y profundiza en la dificultad que sufrió su representación: así, en Sevilla solo hubo comedias entre 1767 y 1779, y a partir de 1795; en Córdoba, entre 1769 y 1777; en Málaga y Cádiz parece que existió cierta continuidad a lo largo de todo el siglo, pero sin duda fue esta última la capital andaluza del teatro y una de las más importantes a nivel nacional, junto a Madrid y Barcelona. Su completo prólogo, donde da cuenta de la normativa que reguló la puesta en escena, la intervención de un Juez Protector de Teatros, El Corregidor de Madrid, con jurisprudencia en toda España, la fundación por Pablo de Olavide de una escuela de cómicos en Sevilla, pionera en nuestro país, que promovió el estudio, la reflexión y la traducción de obras dramáticas que obedecían a los afanes reformistas de Carlos III, el itinerario dramático en Cádiz de José Concha, Luis Moncín o José Ignacio González del Castillo, las numerosas comedias que por motivos eclesiales se publicaron sin nombre de autor, o bajo seudónimo, y el auge del teatro religioso, sirve como pórtico a una catalogación —cuya estructura no difiere de la elegida para el Siglo de Oro— de 100 autores (Alonso Montejó, José Vicente; Vargas Ponce, José de) y 420 obras correspondientes al siglo XVIII y primer tercio del XIX (1700-1820).

Cuando se aborda el teatro decimonónico español, convendrá recordarlo, suele circunscribirse al drama romántico, la alta comedia o los modelos benaventinos, si exceptuamos los comentarios de José Yxart (*El arte escénico en España*, 1894-1896, ed. facsímil, Barcelona, Alta Fulla, 1987) y los trabajos de Ermanno Caldera (*El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001), Joaquín Casaldueiro (*El teatro en el siglo XIX*, en José María Díez Borque [dir.], *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, III, pp. 487-527), Salvador García Cas-

tañeda (*Las ideas literarias en España*, Berkeley, University Press, 1971) o Jesús Rubio Jiménez (*El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1983). En los dos tomos que integran el segundo volumen (1800-1897), Alberto Romero Ferrer cartografía, siguiendo la autoridad de Herrero Salgado, Aguilar Piñal y la recopilación de Piero Menarini (*El teatro romántico español [1830-1850]. Autores, obras, bibliografía*, Bologna, Atesa Editrice, 1982), así como el proyecto de investigación «Historia del teatro representado en España» que, bajo la dirección de José Romera, ha dado ya algunos valiosos frutos, los recursos y antecedentes bibliográficos, las bibliografías de bibliografías, las historias de la literatura y bibliografías específicamente teatrales que se han ocupado del siglo XIX. Trabajo riguroso, pues, y comprensivo, que se perfila en 552 autores andaluces (Abarzuza, Luis de; Zafra, Antonio Enrique de) y 5.730 títulos, divididos en dos grandes períodos: 1) de 1825 a 1875 (dominio de la comedia de costumbres, el drama de gran espectáculo, el sainete y el juguete cómico); 2) de 1876 a 1925 (proceso de «industrialización» del sistema teatral).

Ramón Espejo Romero cierra el censo autobibliográfico con un volumen donde ha compilado más de 300 autores (1898-1998), de los que recoge 199 (Acosta y Tovar, Miguel de; Zambrano de Rodríguez, María). Observa que, en general, muchos de los escritores aducidos poseen una formación en el ámbito de las humanidades y ciencias sociales, si bien una cifra muy elevada no recibió una cultura teatral exclusiva, circunstancia bastante menos frecuente en los nacidos después de 1950. Para afianzar una tipología prescinde del método habitual —clasificación a tenor del teatro cultivado— optando por dos criterios: la cronología y el perfil de los dramaturgos. Así, excluyendo a las grandes luminarias del siglo XX (Lorca, Alberti, López Rubio, Martín Recuerda, Romero Esteo...), entre los anteriores a 1930 hay un nutrido grupo que firma un teatro de consumo (Miguel de Acosta, Serafín Alcalá Villalta, Enrique Álvarez Cuvello, Vicente Chiralt). De la misma época, aunque en una línea menos festiva, el poeta y ensayista Manuel Altolaguirre, el crítico de arte Cecilio Barberán, el periodista

Alfonso Contreras y el poeta-fotógrafo Ángel Gómez Beades ejercitan ocasionalmente la escritura dramática. Un tercer grupo está formado por los nacidos entre 1910 y 1935, en su mayoría exiliados: Manuel Andújar, Andrés Ruiz, José Ricardo Morales o José Antonio Rial. Entre 1910 y 1930 se encuentra la que podría llamarse «primera generación de la diáspora» (Sebastián Bautista de la Torre, Luis Caparrós, Julio Ma-

thías, Julio Trenas, Juan Rafael Ballester...), seguida por la segunda (1930-1950) y la tercera (después de 1950), con nombres como Luis Balaguer, el cineasta José Antonio Barrero, el actor Miguel Ángel Rellán, la escritora Elvira Lindo, Juan Alberto López o María Manuela Reina. Generaciones y diásporas, resurrecciones sin olvido, tan jóvenes como el siglo XVI, reunidas en la que ya es una cima bibliográfica de los albores del XXI. ■

Castañuela 70 (esto era España, señores) de Tábanos y Las Madres del Cordero

Fermín Cabal

Castañuela 70
(esto era España, señores)

de
Tábanos y
Las Madres del Cordero

Edición
Santiago Trancón

Editorial
Rama Lama Music, 2006

En el verano de 1970, cuando la mayor parte de los madrileños se solazaba en las playas o en las piscinas municipales, en el Teatro de La Comedia, que un día viera al fundador de la Falange española, José Antonio Primo de Rivera, arengar a sus partidarios, un grupo de jóvenes con pinta de jipis presentaron un divertido espectáculo a base de *sketches* y canciones, una especie de revista popular, o quizá más bien una parodia de aquel sufrido género teatral que por entonces no había iniciado aún su declive y hacía las delicias de las masas. La obra, como puede comprobar el lector de este libro, no contenía graves alegatos subversivos, ni pretendía tampoco alcanzar alturas poéticas de vértigo, pero conseguía hacer llegar al espectador con extraordinaria eficacia una premisa latente que resultaba bien persuasiva: esto es España, señores, una mierda de la que hay que reírse. Y como a buen entendedor con pocas palabras basta, no eran pocos los que también leían: y la culpa de todo la tiene el franquismo, esa nauseabunda y fermentada construcción social, cuya fetidez nos tiene a todos hasta las pelotas.

Y, claro, con semejante recado, la respuesta de la autoridad no se hizo esperar.

Un grupo de facciosos, probablemente policías, distribuyó un panfleto ridículo, supuestamente firmado por una organización comunista prochina, entre el público que acudía a la función, y acto seguido la misma Policía se apresuró a clausurar el local «por motivos de orden público».

Explicar al lector de hoy, a la vista del texto de esta famosa, casi legendaria obra, que hoy vuelve a publicarse, en qué radicó el éxito incontenible de la pieza es tarea casi imposible. Los treinta y seis años que nos separan se convierten en treinta y seis mil leguas de viaje submarino, una tarea inabordable para quienes estamos ya un poco baqueteados por la vida.

Castañuela es, sin duda, un excelente ejemplo de la distancia que hay entre un texto y un espectáculo. Quienes pudimos presenciar en directo el fenómeno podemos testimoniar la sorprendente capacidad de esta obra para desatar pasiones y risas. La extraordinaria eficacia de este producto hilarante arrebató al público y le lanzaba, poseído por Dionisos, a una catarsis purificadora que le hacía más valiente, más fuerte y hasta (daba la impresión, seguramente falsa a juzgar por lo que vino después) más



inteligente. Y, sin embargo, cuando hoy repasamos las escasas páginas del texto, nos pasma la levedad del asunto. Apenas un pequeño hatillo de ingeniosidades, chistecillos, alusiones vagamente reconocibles... y un montón de hojarasca reseca.

Y, no obstante, los hechos están ahí. *Castañuela* marcó un hito en el teatro español. Por primera vez un grupo independiente accedió a un teatro comercial y, para más inri, lo llenó hasta los topes de un público entusiasmado. El asunto pilló desprevenidos a los casposos jerarcas del pútrido régimen, que vieron como aquella «broma escolar» se les iba de las manos y se convertía en un acontecimiento político.

Por suerte, el libro que hoy nos ofrecen los Tábanos y Las Madres del Cordero, progenitores de la criatura, viene reforzado por un numeroso cuerpo de artículos que tratan de recuperar y explicar el notable suceso. Y a la cabeza de todos, un excelente ensayo (más de cien páginas que se leen de un tirón) de Santiago Trancón, que trata de recuperar para el lector de hoy el contexto en el que se produjo el espectáculo. Unos años, los comprendidos entre 1969 y 1973, que califica como «un período decisivo de la historia reciente española, años en los que se va a poner de manifiesto la necesidad de un cambio político y social irreversible».

Trancón nos recuerda, y hace bien porque a más de uno se le ha olvidado, cómo era la vida política y cultural del tardofranquismo, el desamparo creciente del régimen, desacreditado ya a los ojos de la mayoría de los jóvenes españoles, el despertar de las organizaciones de la oposición, los disparates de la censura, las andanzas de aquella impresentable comparsa en la que lucían inefables espantajos como el siniestro Arias Navarro, «el carnicero de Málaga», el soplapollos de Sánchez Bella, el incombustible Manuel Fraga Iribarne, y tantos otros. Volvemos a pasar, leyendo estas páginas, por aquellos momentos dolorosos, el Juicio de Burgos, el Proceso 1.001, el fusilamiento de jóvenes antifranquistas... Analiza también las fuerzas que ve-nían acorralando a las viejas estructuras: el desarrollo económico creciente, la democratización de la enseñanza, el impacto de los modelos foráneos, de la música, la ropa y,

importantísimo, de las píldoras anticonceptivas sobre la juventud española de entonces. Finalmente, Trancón hace un repaso de lo que era la escena musical y teatral de la que surge el estruendoso repiqueteo de esta sin par *Castañuela*, que nos permite situar el espectáculo tabanero en el entorno de los movimientos culturales antifascistas, y, en especial, el autor trata de explicar las bases teóricas y la práctica del llamado movimiento de Teatro Independiente, un capítulo de nuestra historia teatral sorprendentemente abandonado por los historiadores y estudiosos, y que sin embargo resulta de imprescindible conocimiento para entender el teatro español contemporáneo.

El libro se completa con numerosos testimonios de quienes fueron protagonistas del evento, encabezados por su director, Juan Margallo, que rememora con su particular humor cómo fueron los ensayos, el estreno, la prohibición de la censura y las giras europeas. Manu Aguilar completa esta evocación recordando las incidencias de la gira americana con la que terminó la explotación del espectáculo, y analizando con lucidez las razones de la crisis que vivió el grupo, en parte como consecuencia de esta experiencia. Luis Matilla nos da su particular visión de lo que era la vida interna del grupo, y nos ofrece un emocionante recuerdo de cómo vivieron el golpe de Estado contra Salvador Allende, que sorprendió a los tábanos en el «Festival Colombiano de Manizales», así como una entrañable semblanza de la personalidad de Margallo, el director de la compañía. Y después, en fin, muchos más testimonios complementarios que facilitan la visión de conjunto, de músicos, actores, críticos y colaboradores en el esfuerzo.

En conjunto, un libro emocionante para quienes vivimos aquellos hechos, escrito con serenidad y sin complacencia en la nostalgia, aunque no exento, supongo que era inevitable, de cierta melancolía. Y creo que también hay que anotar en su haber el acierto de incluir el ensayo de Trancón, que probablemente facilitará el acceso a los lectores jóvenes, que lógicamente no van a entender a la primera esos ejercicios de doble lectura a los que nos habituó el franquismo. ■

El teatro de papel 2

de Manuel Lourenzo e Itziar Pascual

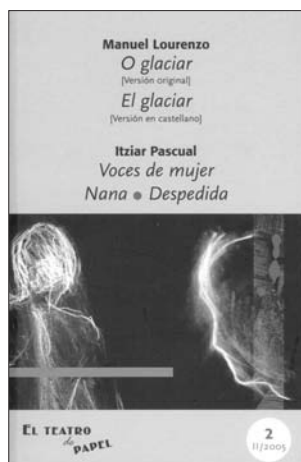
Francisco Javier
Díez de Revenga

El teatro de papel 2

Obras y autores
El glaciar,
de Manuel Lourenzo

Voces de mujer:
Nana y Despedida,
de Itziar Pascual

Edición
Primer Acto



La revista *Primer Acto*, con el apoyo del Ayuntamiento de Madrid (Área de las Artes) y la colaboración de la **Asociación de Autores de Teatro**, ha publicado el volumen 2 de su colección «El teatro de papel», dedicado a Manuel Lourenzo, dramaturgo gallego de reconocido prestigio, nacido en 1943, y a Itziar Pascual, escritora teatral nacida en 1967. De ambos se editan piezas: de Lourenzo la titulada *O glaciar*, en versión original en gallego y traducción al castellano, realizada por el propio autor. Y de Itziar Pascual, dos piezas cortas, *Nana y Despedida*, reunidas bajo el título común de *Voces de mujer*. El conjunto, por tanto, no puede ser más revelador de dos generaciones y dos tendencias dentro del teatro español reciente. Por un lado, un dramaturgo que ha desarrollado su obra en gallego, pero que ha sido reconocido en toda España no solo por su dramaturgia, sino también por sus numerosos trabajos y actividades teatrales. Y, por otro, una generación más joven, aunque ya consagrada en el teatro actual, la de una mujer que trata de mujeres, y que plantea, en estas piezas elegidas, acuciantes problemas de mujeres en una sociedad contemporánea.

Se abre el volumen con una introducción, realizada por «El teatro de papel», sobre los autores recogidos. Sigue un texto de Santiago Martín Bermúdez, *Disfraces de la muerte*, y, finalmente, otro texto de José Monleón, director de la colección, sobre *Idealidad y globalización*. Es el texto de Martín Bermúdez el que ofrece una información más detallada de los dos escritores acogidos en el volumen, situándolos en sus generaciones y valorando su trabajo como representación de dos formas muy distintas de hacer teatro en la España contemporánea, porque si bien Lourenzo supone una nueva representación de la vanguardia más clásica, a través de un experimento dramático emprendedor y agresivo, Pascual crea un teatro de mujeres menos transitado, por lo que ambas experiencias valen como avance, con significado de innovación y de búsqueda de nuevos caminos.

En las partes dedicadas a cada dramaturgo, se ofrecen textos complementarios de referencia en torno a los autores y sus obras. Además de una reseña biobibliográfica de cada uno de ellos, en el caso de Manuel Lourenzo se incluyen, antes de las dos versiones de la pieza, dos textos suyos, el primero titulado *Un espacio vital para el teatro*, y el segundo, *Morrenas*. Mientras que aquel es un discurso teórico sobre la significación que para el autor tiene el teatro hoy, en el segundo elabora una iluminadora introducción a su propia pieza, de la que revela su enfrentamiento realidad-fantasia, para comprender la parábola encerrada en el diálogo de los dos personajes.

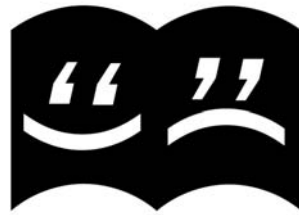
En el caso de Pascual, los dos textos aducidos, previos a las dos piezas dramáticas, son su ponencia en un congreso en la Universidad de Ohio, organizado por la revista *Estreño*, titulada «El poder invisible» y un texto sobre las obras editadas, titulado «Del secreto origen de las palabras», en el que aclara el origen y los propósitos de ambas obras, como teatro de mujeres, habitual ya en el teatro contemporáneo, aunque ahora intentado con nuevos propósitos y perspectivas.

Naturalmente, el plato fuerte de este volumen son las tres piezas recogidas. El lector podrá advertir, en su lectura, cuanto hay en ellas de experimental, de avanzado, y cuanto también de acercamiento a la convivencia de seres humanos en perspectivas muy diferentes. En el caso de Lourenzo, enfrentamiento de vida y muerte, y en el caso de Itziar Pascual, reivindicación de conductas y superación de los tiempos dramáticos, aspecto este último compartido en cierto modo por el drama de Lourenzo. Mientras que este es un macabro diálogo de muertos, más allá de la vida y del tiempo, las piezas de Pascual formalizan un diálogo de mujeres por encima del propio tiempo y de la realidad vital de sus criaturas escénicas. El lector debe enfrentarse a estas propuestas dramáticas y sacar sus propias conclusiones, como anhelan sus autores en las palabras previas. Una experiencia, sin duda, positiva. ■



El teatro también se lee

(Todas las descripciones deberían ir siempre entre paréntesis o en cursiva y reducirse a un máximo tres líneas.
La luz es más simple que la palabra y el ojo no necesita otra cosa para ver.)



dospuntos: fuera del paréntesis, ver la historia con las palabras de los actantes aplica y muestra en ella la medida de lo humano. Se busca en la memoria un escenario, un rostro y al evocarlos nos salta a la vista la razón por la que aún los recordamos. Las voces que prestamos a los que quedan antes de los dos puntos pertenecen al mundo que hemos visto y justifican el modo en el que pasó por nosotros, el modo en el que funcionaba con nosotros dentro, mientras nosotros pensábamos estar fuera. Segismundo es un frutero romano que repetía todo es sueño, todo es sueño con una expresión a medio camino entre el descaro y el cansancio y te pesaba los melocotones con seriedad de psicostasis. Con sus nuevas palabras, en su nuevo papel, los personajes que vemos cada día adquieren una dimensión mitológica. La sacralización o reducción al absurdo del mundo es más fácil mediante este cambio de contexto, este verlos con su balanza o su sonrisa agria mientras se leen sus palabras tras el nombre que no es suyo y los dos puntos que sí les pertenecen. Es más fácil ver en la tragedia del prójimo la dignidad de Edipo o la renuncia cansada del viajero sin maletas tras haber sustituido con rostros conocidos el misterio de la lista de nombres que precede a la obra que leemos. Los nombres se vuelven motivados, como casi cada palabra en el texto, y asignamos con toda razón una cierta caída de ojos a Enrique V y un tono de piel a Antígona; las acotaciones solo matizan lo que hemos decidido saber de ellos, de dónde y cómo se mueven. Leer teatro no solo muestra la marioneta sino que enfatiza especialmente los hilos, su número y su textura. No es fácil sentir a partir de la nuca el escalofrío de la convulsión grosera de la *Lust de Valery*, pero la medida de lo humano nos ofrece el espectáculo lamentable a veces, a veces glorioso de los hilos que movieron los músculos para el escalofrío: son pocos y compartidos y reconocerlos es exactamente lo que nos permite adivinar en el frutero al filósofo o poner en sus labios discursos en los *uersus quadratus* de Plauto. El lector se queda de la parte de allá de la frontera de los dos puntos y observa. Lugares para ver (repito: ver) teatro leído: un coche aparcado, detrás de la barra de un bar, un balcón que da a una plaza. Lugares para ver teatro: un bar, una cena familiar, una sala de espera. Los primeros tienen en común la separación física que equivale al sangrado y los dos puntos. Los segundos tienen en común la conciencia que tienen los que son vistos de estar siendo vistos, la conciencia que las voces tienen de estar siendo oídas. Leyendo teatro las palabras nos utilizan para buscar a través de nosotros un rostro al que pertenecer. Del mismo modo, las voces que no saben que las escuchamos son ciegas como la tinta en el papel. En la convención ortográfica se resume y concreta la tensión del reconocimiento de aquello que hay detrás de un rostro, la extrañeza al descubrirlo y viceversa, que es la necesidad de asignar a las palabras una boca que las produzca, de saber quién ha hablado, de ver las palabras, no de oírlas. ■

Ruth Miguel Franco. Universidad de Salamanca

1 de junio de 1936: EL ESTRENO DEL *FERMÍN GALÁN*

José Monleón

Tuñón de Lara concluye así su relato del final de la sublevación de Jaca, en el monasterio de Cillas, cuando las tropas de Fermín Galán y García Hernández fueron cercadas por las fuerzas gubernamentales: «Las ametralladoras comenzaron a disparar. No había opción; los sublevados se desplegaron en guerrilla. La lucha era desigual, y, al final, las fuerzas de Galán se desorganizaron y eran ya sesenta las bajas. Galán marchó en el estribo de un camión hacia la pequeña ciudad de Biscarrués. Pudo huir tranquilamente y pasar la frontera, pero creyó que su deber era entregarse y salvar así otras vidas. Y se entregó al alcalde del pueblito». Miguel Maura, uno de los ministros del primer gobierno provisional de la República, juzgaba así a Fermín Galán: «Hacer de Galán el protomártir de la Segunda República es quizá muy emocionante y muy poético, pero es una falsedad histórica. Galán no fue otra cosa que un anarquista suelto y desbocado». Palabras en las que no es difícil adivinar la referencia al *Fermín Galán* de Rafael Alberti. Estábamos, sin embargo, ante unos datos básicos ciertos —su sublevación, su derrota, su entrega voluntaria y su fusilamiento—, y lo demás lo recrea la sensibilidad «republicana» según sus necesidades emocionales. Y lo que Alberti intenta, aliado con Margarita Xirgu, es ver si el solemne Español puede ser ocupado por esa naciente mítica. Si le sale al paso el «romance de ciego» es porque, históricamente, la vida de los personajes como Fermín Galán, soñadores, generosos y ajusticiados, ha solido contarse en plazas y mercados, lejos del público y de la poesía cultos. Lo explicaba así el propio Alberti en su *El poeta en la España del 31*: «En España desde el 73 hasta 1931 conocemos mejor la actitud de la poesía anónima, colectiva, que la del poeta con nombre al pie de cada uno de sus poemas. No hay que buscar grandes poetas cívicos en España. Las musas liberales de un Quintana o un Espronceda pierden su voz hasta el tajante y despiadado *Romancero del destierro*, de Unamuno».

¿Cómo respondió el público del estreno ante aquel *Fermín Galán*?

En una entrevista que le hice en París, en el 76, antes de su regreso a España, Alberti recordaba: «Con el levantamiento de Fermín Galán y García Hernández, que les valió ser fusilados, y con la leyenda que se formó en unos meses —más que con la historia real— hice yo un «romance de ciego», que puede decirse que es la primera y casi única obra que se ha hecho así para la República, un teatro político con muchos errores, porque mi formación era débil, con una técnica teatral muy ligera, pero que creo que sigue siendo interesante tal y como

estaba planteada. Era una forma muy cinematográfica, con diez o doce cuadros en los que se desarrolla un poco la vida de Fermín Galán. Luego metí por mi cuenta cosas populares como el hacer a la Virgen capitana de las tropas. Cuando llegó la escena, los republicanos anticlericales y comecuras afirmaron que era absurdo que la Virgen interviniera a favor de la República. Paralelamente, se produjo la protesta de toda una derecha monárquica, que estaba en el teatro esa noche. Así que avanzó la gente y hubo que echar el telón metálico, el de los incendios. Yo di las gracias, pero Margarita no tuvo tiempo... Días después, paseando Margarita en el Retiro, se le acercó una dama y le dio una bofetada».

El revuelo de la crítica fue enorme y desplegó en muchos casos una violencia inusitada. En *Nueva España*, Antonio Obregón escribía: «Los periódicos han dicho —algunos— que en el teatro hubo división de opiniones: monárquicos y republicanos. Protesto. En el teatro hubo únicamente personas de buen o mal gusto. Yo, por saber lo que es teatro, pasé por reaccionario». Araujo Costa, en *La Época*, resumía: «La obra estrenada anoche en el Español, aprovechando circunstancias políticas favorables al tema, está fuera de la literatura, del arte, del teatro y de la poesía». Disonando de la línea general, Manuel Machado afirmaba en *Libertad*: «La vida entera de Fermín Galán constituye el argumento de la obra de Alberti, dividida en cuadros, como los carteles con que los ciegos juglares acompañan sus 'pobres' y sabrosos romances. De estos cuadros, unos están más logrados que otros y, en general, todos tienen bellezas considerables».

Aquel texto y aquel estreno, en los umbrales de la II República, revelan hasta qué punto las transformaciones sociales no siguen el compás de las proclamas institucionales. Hay en todo lo que rodeó a la obra un primitivismo humoral, una crispación, una ausencia de serenidad y, por supuesto, de voluntad de entender las razones estéticas de aquel «romance», que revela la distancia entre el proyecto de convivencia republicana y la sociedad legada por décadas de silencio.

Hoy gozamos ya de un cuarto de siglo de democracia continuada, al amparo de una constitución progresista y aprobada en referéndum. Hoy tenemos numerosos autores y obras que quisieran hacer del escenario el espacio sereno de la interrogación. Pero ¿tenemos ya una sociedad dispuesta a ello?

Sería gratificante acabar diciendo que 30 años de democracia nos han cambiado. Pero ¿tenemos un teatro que se interroge sobre el alcance de esos cambios? ¿No resuena en ciertos discursos políticos y comentarios de prensa el griterío de aquella noche del Español? ■

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

