

TEATRO ¿POR QUÉ?

M.^a Fernanda Santiago. Alfonso Sastre. Antonio Álamo. José Monleón.

(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 Altozano

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

3. Tercera [a escena, que empezamos]

El teatro especular: un juego necesario

JESÚS CAMPOS GARCÍA

4. ¿Por qué el Teatro es necesario?

M.º FERNANDA SANTIAGO

6. ¿Que por qué es necesario el teatro?

ALFONSO SASTRE

8. ¿Por qué es necesario el teatro?

ANTONIO ÁLAMO

10. 2007. ¿Por qué el teatro?

JOSÉ MONLEÓN

16. De aquí y de allá

18. Entrevista

Daniel Veronese

MIGUEL ÁNGEL GIELLA

21. Cuaderno de bitácora

Julieta y el puente

JUAN LUIS MIRA

24. Libro recomendado

Le théâtre est-il nécessaire?,

de Denis Guénoun

MIGUEL SIGNES

29. Reseñas

La habitación del niño, de Josep M. Benet i Jornet

y *En la otra habitación*, de Paloma Pedrero. Por Virtudes Serrano

El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm, de Alfonso Sastre. Por Mariano de Paco

Electra en Oma, de Pedro Manuel Villora. Por Domingo Miras

35. El teatro también se lee

Imágenes

CARMEN CODOÑER

36. Fernando Arrabal,

«Chevalier de la Legion D'Honneur»

ROBERT DENGLER GASSIN



(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



«No ha mucho, Peter Brook declaró en una entrevista que, con el descubrimiento de las neuronas espejo, las neurociencias habían empezado a comprender lo que el teatro había sabido desde siempre».¹



Jesús Campos García

ues eso. Desde 1990 ya es conocido el soporte biológico en el que se sustenta nuestra empatía: las neuronas espejales. E igual hubiera dado que tal sentimiento se generara en las uñas de los pies —mejor en la frente: los lóbulos frontales le dan otra nobleza—; pues lo que realmente importa no es dónde existe, sino su existencia; la existencia de la emoción compartida, o mejor, inducida: esos sentimientos, esas sensaciones que podemos llegar a experimentar con la sola contemplación de la vivencia ajena.

¿A quién no se le activaron las glándulas salivares viendo comer a otro? Un clásico de la empatía. ¿O a quién no se le erizó el cabello al escuchar un grito desgarrado? Es así: reaccionamos al unísono con los demás. Nuestra capacidad de ponernos en su lugar nos permite identificarnos con ellos y, de este modo, hacer que la experiencia individual trascienda y se convierta en experiencia social. A buen seguro, ese es el origen, el fundamento, la razón de ser del juego dramático: un pasatiempo que destruye, niega y altera la identidad (la individualidad) para, interpretando ser quienes no somos, poder desentrañar mejor, ante propios y extraños, la naturaleza de nuestros actos (en colectividad).

Es lo que hacemos cuando creamos una ficción dramática: jugamos a ser otros. Otros en pugna, en crisis y en proceso: seres dinámicos surgidos del reciclaje de nuestras experiencias personales (vivencias) y colectivas (observaciones); seres con nuevas identidades que no son sino el reflejo de nuestros reflejos. La ficción: un universo especular que, cuando se somete a las convenciones de lo que hemos dado en llamar «teatro», nos permite, mediante su representación, observar la realidad, reflexionar la realidad, emocionarnos con la realidad, sin que la realidad nos acucie.

Bien es cierto que el territorio de la ficción es mucho más amplio que el ámbito de lo dramático (lo narrativo), y que incluso lo dramático puede producirse en otros soportes (el audiovisual), mas solo

EL TEATRO ESPECULAR: UN JUEGO NECESARIO

en el teatro la comunicación es inmediata, biológica e irreplicable, lo que potencia en grado sumo la empatía; a diferencia de la ficción industrializada, cuya representación diferida, inorgánica y fosilizada, filtra y aminora nuestra respuesta neuronal. En el teatro, pues, se exprime al máximo el reflejo especular, con la ventaja añadida de que esta comunicación vital no se produce de forma individual, ya que quienes representan nuestra realidad nos conmueven colectivamente. ¿Cabe mayor voluntad de reconocernos como sociedad?

En el teatro, pensamos, sentimos, hablamos como el otro; vivimos ser el otro; y esto, frente a los otros. Un ejercicio que no es que sea necesario; es que debería ser obligatorio. Claro que podríamos vivir sin teatro, como pudimos vivir sin el control del fuego, sin la rueda o sin los innumerables inventos de nuestras civilizaciones, pero ¿a quién le interesa retroceder? Nadie prescindiría de los logros que nos proporcionan confort: ¿por qué prescindir entonces de los que, como el teatro, nos proporcionan entendimiento?

Siempre lo sentimos así, solo que ahora, además, lo sabemos. En nuestro cerebro existe un dispositivo neuronal que nos permite identificarnos con el otro, asumir el pensamiento ajeno, y no solo aquel que nos es afín, sino también el que nos es contrario. (Un mejor teatro defendería por igual las posiciones protagónicas y las antagonicas). Y así, la verdad, lejos de ser una categoría, viene a ser algo cuestionable, matizable, revisable. Frente a la verdad doctrinaria, la verdad inestable; que así son las verdades que nos transmite nuestro mejor teatro. De ahí la prevención de algunos, su continua sospecha, cuando no su agresividad ante lo mutable e inasible de la verdad dramática. De ahí también el aprecio por este juego indagador de quienes quieren entender y no imponer. Jugar al teatro, con sus verdades plurales, ejercita nuestra condición social, mientras que enrocarse en las verdades absolutas nos conduce al autismo. El autismo es eso, ahora se sabe: una disfunción de las neuronas espejales, la incapacidad de verse en los demás. Y aunque solo sea por esto, el teatro, la gran caja especular, seguirá siendo, salvo que queramos convertirnos en una sociedad autista, un juego necesario. ■

¹ G. Rizzolatti y C. Sinigaglia, *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*, Barcelona, Paidós, 2006, pág. 11.

¿POR QUÉ EL TEATRO ES

Marifé Santiago Bolaños
Escritora, doctora en Filosofía

Hay pocos casos en la mitología griega donde la naturaleza heroica se transforme en naturaleza absolutamente divina. Excepcional es, por tanto, Dionysos, el dios de la «representación», el dios al que los griegos mostraban de frente, y cuya «aparición» posibilita la entrada en los más insospechados espacios de la imaginación a través de su rito: el Teatro.

La concepción del hijo de Zeus y Semele, como sabemos, calcinó a su madre cuando «exigió ver» a su amante inmortal. Quizás el «misterio» que el Teatro guarda no puede «verse con toda la luz» porque «nos cegaría». Así lo señala la Psicología profunda: al fondo último del deseo y la voluntad solo puede accederse disfrazado. Porque, como escribe María Zambrano, los símbolos son el lenguaje de los misterios.

Zeus rescata de la muerte a su hijo Dionysos, el «dos veces nacido» (hermosa metáfora de la actuación), y lo introduce en su muslo, de modo que a esa naturaleza «brotada» del fuego Dionysos añade haber «vivido» tanto en un cuerpo femenino como en uno masculino; es, por eso mismo, un ser capaz de «transformarse», el dios de la alteridad por excelencia, lo que comprobamos cada vez que se asiste a una representación teatral.

El Teatro, ese lugar donde mirar al dios, «corre el telón» a la apariencia y permite «observar» la escena desde la oscuridad por la que los personajes se muestran a los espectadores, provocando en ellos una actitud tanto de búsqueda como de reconocimiento. De búsqueda, porque lo que en la escena y a través de la escena nace exige una atención, un concentrar la mente y, a la vez, un ejercicio de complicidad, de juego del que se aceptan las reglas, según la archiconocida reflexión de Diderot en *La paradoja del comediante*, donde el pensador ilustrado señala que cuando un actor abandona la máscara nada queda sobre él de las pasiones y sentimientos diversos que el personaje expresaba y que ahora pertenecen al especta-

dor, porque la agitación o el sosiego que el Teatro provoca en su ceremonia se traslada a quienes durante la misma parecían no ser sus protagonistas. Juego, veladura. En esta descripción «paradójica» de Diderot, descansa la esencia de la «necesidad» del Teatro. También su inasible misterio.

Es el misterio del juego el que hace al niño «inventar» todo un universo a su alrededor con la sola materia de sus sueños, de su imaginación; con la sola herramienta de los pequeños gestos vistos, de las breves palabras oídas. Como un genial arqueólogo, como un paleontólogo genial, como un científico cósmico: ser capaz de atisbar el pasado y el porvenir desde la sutileza de una huella presente. Como un poeta: ser capaz de «modificar» el curso de la historia, aunque ese cambio, aunque esa transformación no sobrepase los límites de su geografía imaginaria. Hacer, desde el engaño, desde la simulación que todo juego exige, un mundo habitable con la capacidad de suplantar, de anular ese otro que constriñe ante el telón, ante la invisible barrera que quiere sesgar la experiencia humana, como señala la frontera del telón o sus símbolos.

Y propiciar el sueño: nada que antes no haya sido soñado podrá ser alguna vez.

Muchos son los autores y los teóricos del Teatro que, en la línea fundamentada en Occidente por Aristóteles, aunque tan fácil de rastrear en los Vedas, por ejemplo, se refieren al Teatro como «espejo de costumbres», entendiendo este último término en un sentido más amplio que el mero hábito. Que sobre la escena pueda «re-presentarse» algo real o posible —o mejor: real por

Cuando un actor
abandona la máscara
nada queda sobre
él de las pasiones y
sentimientos diversos que
el personaje expresaba y
que ahora pertenecen
al espectador

NECESARIO? ⁽¹⁾



imposible en el ahora—, provoca un «reconocimiento» en el espectador capaz de agitarlo, de transformarlo. Esa es la vertiente «pedagógica y ciudadana» del ejercicio teatral. Pero también, desde el juego que solo se completa con la cómplice atención de los espectadores convertidos en parte fundamental de la obra, se puede ir más allá de la pedagogía, que siempre debe estar, e introducirnos en el terreno del pensamiento estricto, en la teoría que planifica una posibilidad, que nos ejercita, pues, en nuestra naturaleza de seres libres.

Y, en tal posibilidad, el saber que deviene desde el Arte, desde el Arte teatral en este caso, implica tanto la racionalidad como la sensibilidad, tanto las ideas como el cuerpo. Por ello, la experiencia estética, incluso cuando en el Teatro se ha introducido el «efecto de distanciamiento» como más radical declaración de principios de un compromiso social ineludible, el hilo que se extiende de la palabra y el gesto de la escena a la palabra y el gesto de los espectadores se torna un puente. Un puente por el que transitar hasta la «comuni3n», en un orden que no se ajusta al de la lógica tradicional, sino que se parece, más bien, a esa «l3gica difusa» que brota de las experiencias extremas donde cada brizna de existencia ocupa un lugar difcilmente sustituible, aunque la apariencia engañe y parezca que el conjunto obvia al individuo. Expresi3n de solidaridad c3mplice, el Teatro: plano de la isla del tesoro de nuestra libertad.

Una libertad «creada» por el sueño que, como en el mito de Teseo enfrentándose al Minotauro, es capaz de salir de la «oscura caverna» hacia la luz que la raz3n poética teje, hacia el claro del bosque-templo desde el cual es posible ponerse en contacto con lo otro, entendiéndolo como fruto de la capacidad humana de imaginar.

Puente y abismo, cueva de iniciaci3n y matraz de alquimista donde se puede «crear un mundo». O refundarlo.

El Teatro procura «girar la mirada», desplazar la percepci3n hacia otro ángulo. El



cambio de orientaci3n siempre, como en el caso del esclavo del mito plat3nico de la caverna, es doloroso, entraña peligro. Desde el interior del teatro, en el espacio escénico, el actor recobra el poder de los antiguos héroes de la mitología griega, humanos a quienes los dioses habían regalado la inmortalidad; a cambio, ellos, los nuevos inmortales, se retiraban al interior de la cueva donde se dirigían los que, como en el caso del oráculo de Delfos, querían saber algo cuya respuesta era divina.

Pero ¿qué sentido tiene seguir hablando este lenguaje en el tiempo, como ya vaticinara Nietzsche, de la «muerte de Dios»?

Si la vida humana es, como parece, efímera, la creatividad es belleza robada, es regreso al útero primordial donde no había diferencias, es tomar conciencia y experimentar la unidad subyacente a la apariencia de multiplicidad: esa que nos es dada en momentos específicos, sagrados, en los que la atenci3n, el juego, la complicidad configuran un espacio donde mirar, hasta arder, la cara del dios... Ejercicio de amor sin condiciones, el Teatro.

Espejo y agua de la memoria. Una memoria que no lo es solo del pasado, sino, más que nunca, del porvenir. ■

¹ Algunos fragmentos de este texto han sido tomados, más o menos literalmente, de nuestro libro *Mirar al dios: el Teatro como camino de conocimiento* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2005). Otros, se inspiran en un trabajo, todavía en proceso, que tiene como protagonista la obra teatral de Marina Tsvietaieva.

¿Que por qué es nec



Alfonso Sastre

Ante una pregunta así yo empiezo por preguntarme a mí mismo si el teatro es verdaderamente necesario en la vida humana, y me inclino a responder que no. En otros trances como este me he acordado de aquella obra, *Crepúsculo del teatro*, que el autor francés, hoy olvidado, H. R. Lenormand estrenó en París (1934) sobre la desaparición de un teatro y su sustitución por un cine. En ella un grupo de actores y un autor, náufragos del último espectáculo, hacen sus reflexiones melancólicas al respecto, en un ambiente que muchos años después (1992) recogió el grupo andaluz La Zaranda, en su espectáculo *Perdonen la tristeza*.

¿Necesario el teatro?

Los actores van a abandonar el local mientras se recogen los restos del escenario destinados —los que no arden porque así lo dispusieron las ordenanzas contra los incendios— al pesaje en la romana del traperero («deberían pagarme por llevarme todas estas porquerías»). Para mí son memorables, en esta obra, las palabras de unas gentes para las que el teatro es, efectivamente, necesario, pero solo voy a tomar el momento en el que quedan solos la Actriz y el Autor, en el desolado escenario:

LA ACTRIZ. Vámonos ya, querido.

EL AUTOR. ¿Pero es posible? No puede ser que todo esto desaparezca como una niebla, como un sueño. ¿Los hombres van a vivir sin teatro? [A él le parece imposible. En otro momento, un actor ha dicho que el mundo seguirá igual que cuando había teatro «pero nosotros ya no podremos vivir en él».]*

En el espectáculo muy posterior y equivalente de *La Zaranda*, hay unos personajes que son gentes del oficio teatral, y que aquí actúan en función de traperos ocasionales de una actividad que fue gloriosa y hoy está perdida. Para ellos, las cosas son así:

UNO. Esto [el Teatro]* se ha terminado.

OTRO. Y parecía eterno.

UNO. Sí, pero se ha terminado. [A ellos, por lo demás, no les importa mucho.]*

Por lo que a mí se refiere, mi opinión no parte de la indiscutibilidad de que el teatro sea necesario para la vida humana. Para un apasionado del teatro, como lo fue el ruso Nicolás Evreinov (*El teatro y la vida*), la actividad teatral forma parte esencial (como un instinto más) no solo de la vida humana, sino de la vida animal en términos generales. Sin embargo, yo prefiero aceptar que la vida humana es viable y aceptable sin la existencia del teatro entre sus ocupaciones y horizontes; sin el teatro, digo, en el sentido técnico de la palabra; y de hecho hay muchos lugares en los que ese bien cultural que es el teatro no existe.

Durante la Segunda República, La Barraca, con García Lorca y Ugarte a su frente, fue con su carro a muchos lugares en los que el Drama era un fenómeno ignorado, y no por ello aquellas comunidades vivían una vida no humana. Paradójicamente, en aquel hecho de un grupo ciudadano que representaba para unos lugareños un auto sacramental de Calderón de la Barca, estos aldeanos descubrían el teatro y, al descubrirlo, se descubrían a sí mismos: se revelaba en ellos su propia esencia, o, por mejor decir, su propia condición: una faceta de ella, oculta hasta aquel momento. Ortega había de decir unos años después (*Idea del teatro*) que ya desde sus orígenes el ser humano había sido «cazador y farsante».

Quienes efectivamente amamos el teatro (pero sin exagerar) decididamente podemos vivir sin teatro, sin verlo y sin hacerlo; solo que entonces nuestra vida es un poco más pobre e incluso podemos llegar a pasarlo muy mal, terapéuticamente hablando. Eso es verdad; pero nada más que eso. Por lo demás, la esencia popular del drama se revela todos los años, entre otras manifestaciones, en los carnavales; y en cualquier parte, a cada momento, un ser humano decide disfrazarse y hacerse ver como «otro», ya lúdicamente, ya con propósitos prácticos (por ejemplo, en una entrevista para obtener un empleo) por sus convecinos, colegas o jefes. En lo que le mueve a ello reside la «necesidad» del teatro y la garantía de que nunca ha de desaparecer en el campo de la cultura, tan arraigado en el de la biología. Como se ve, queda subrayado una vez más el carácter paradójico del teatro en la vida; y es que se trata de un fenómeno que desmiente en la práctica el principio lógico de «identidad» o «no contradicción». Es un tema interesante este del teatro como actividad paradójica, y de algunos de los aspectos que presenta esta cuestión voy a ocuparme en un librito próximo. ■

Un ser humano decide
disfrazarse y hacerse
ver como «otro»,
ya lúdicamente, ya con
propósitos prácticos.
En lo que le mueve
a ello reside la
«necesidad» del teatro.

* Las acotaciones son mías.

¿Por qué es necesario el teatro?

Antonio Álamo

La pregunta, en principio, se me hace tan innecesaria como la de preguntarnos por la utilidad de un soneto. Más que considerar la cuestión que nos convoca, preferiría redefinirla, ya que de lo contrario, necesariamente, debería contestar que el teatro no es necesario.

Empezaré diciendo que el teatro, al menos para mí, empezó siendo una excrecencia de los libros, de la misma forma que los libros —aquellos que me importaban— empezaron siendo una excrecencia de la vida. San Agustín: «Toda escritura es inmundicia».

Recuerdo la primera experiencia teatral que me llevó a pensar que el teatro era algo más que literatura dicha en voz alta (y no siempre bien dicha): fue en la antigua Sala Olimpia; la obra, *Las criadas*, de Genet, con Nuria Espert y Julieta Serrano, y una dirección escénica que firmaba Víctor García. Salí del teatro conmocionado.

Una obra teatral no es tanto una concatenación de sucesos imaginarios, sino, literalmente, una caverna con un espacio rectangular frente a una serie de butacas dispuestas linealmente; unos tipos más o menos uniformados que nos entregan un papelito generalmente ilegible con nombres propios, datos y declaraciones de intenciones para que nos distraigamos haciendo un tubito con él mientras se prolonga la espera; un lugar donde, afortunadamente, la gente no come palomitas (en algunos lugares, como México, por ejemplo, sí comen palomitas y hasta *hot-dogs* con abundancia de mostazas, mayonesas y hasta chile picuín); un apagón repentino; un revolverse en la butaca, síntoma del último apoltrone antes de que empiece la cosa; algunos carraspeos y toses, como si fueran los mismos espectadores los que se dispusieran a ha-

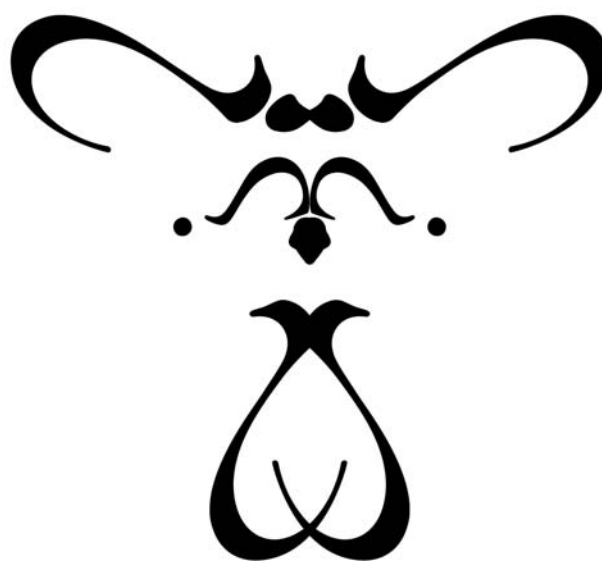
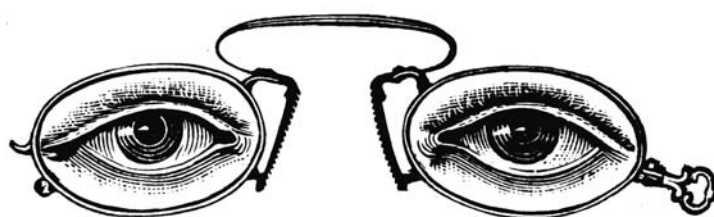
blar; unos hombres y mujeres que salen o aparecen tras el telón aproximadamente disfrazados de algo que simulan pasiones y acontecimientos ajenos mientras nosotros permanecemos en la oscuridad; unos saludos medio ridículos y medio indispensables y unos aplausos finales con los que acaba toda representación, pues el riesgo del bis es casi nulo, etc. Estas miserias —y otras tantas que no enumero— son compartidas por toda clase de obra teatral. Pero ¿es necesario todo esto? La respuesta, que a algunos les parecerá asombrosa, es que sí.

¿Qué es a fin de cuentas el teatro sino unas pocas personas que hablan en voz alta a una multitud silenciosa? Pocos que gritan y muchos que, protegidos por la oscuridad, permanecen en silencio. Escuchando. El teatro: un lugar al que la gente va a recordar, no a olvidar, decía Mamet. ¿A recordar qué? A recordar, simplemente, quiénes somos, qué nos aguarda. Porque una de las cosas extraordinarias del teatro es que, en un mundo en el que a veces tenemos la sospecha de que el hombre se ha olvidado de escuchar, miles de personas acuden, precisamente, a escuchar. ¿A escuchar qué? Cuentos, ficciones, fantasmagorías. Pero ¿es ficción la ficción? ¿Mentira? En algún lugar dice Vargas Llosa que, aunque nuestras historias siempre mienten y no pueden hacer otra cosa, lo cierto es que mintiendo expresan una verdad que solo puede expresarse encubierta, disfrazada. No se escribe solo para contar la vida, sino también con

Necesario el teatro?

la secreta vocación de transformarla. De acuerdo: se viene al teatro a escuchar, a recordar, a transformarse, pero lo que marca la diferencia es cómo se viene a escuchar.

Todas las obras de teatro empiezan de la misma forma: primero el público entra en un espacio uniformemente iluminado; luego se sienta y espera; poco después suena una campanilla anunciando que la función va a comenzar y, entonces, sucede lo irremediable: se hace el oscuro. «En el principio solo había tinieblas...», leemos en el Génesis. Y después la mitad del teatro, esa mitad a la que llamamos escenario, se ilumina. «Hágase la luz.» Nos encontramos así con un ámbito perfectamente dividido entre la luz y las tinieblas. El teatro es dos sitios con dos entradas distintas: una para el público y otra para los actores. Hay dos mundos. La gente que está en la oscuridad mira hacia la luz. Y una vez más el espectador presencia la creación del mundo, el principio, el origen de la creación, que en seguida se puebla de elementos y palabras. Empieza la aventura del héroe, se llame este Hamlet o Próspero. El teatro: un artefacto que es, en sí mismo, una metáfora que puede integrar todo lo existente. ¿Necesario? Quizá no sea esta la palabra más acertada. Lo único cierto es que sin el teatro, al mundo le faltaría un paisaje esencial y prodigioso, un paisaje donde cualquier acontecimiento, cualquier palabra, sucede para cargarse de sentido: el escenario. ■



2007.



¿Por qué el teatro?

José Monleón

I

Desde hace algún tiempo, surge periódicamente la necesidad de preguntarse «por qué el teatro en nuestra época». He participado en varias de las encuestas, y mi primera reflexión, al volver al tema, es que la reiteración del debate se debe a que muchos piensan que el teatro ha entrado en su agonía.

Se trataría de un arte viejo, sometido a una serie de exigencias materiales, vinculado al lugar donde se realiza, en clara desventaja con otras expresiones hipotéticamente afines, conservadas en ligeros soportes, repetibles con mínimos costes adicionales, más ajustadas a los lenguajes audiovisuales de la época y, en consecuencia, dotadas de una proyección potencial muy superior. El teatro sería, desde esta perspectiva, un legado destinado a desaparecer a medio plazo o a vivir como una expresión más o menos minoritaria y exquisita. Se supone, simplemente, que el imaginario de los humanos necesita de la ficción para interpretar el mundo y que ello puede satisfacerse hoy —al margen de la expresión literaria—, a menos coste, más cómodamente y contando con un lenguaje más libre, mediante formas distintas al teatro. Esta es, sin duda, una opinión bastante generalizada, acorde con la magnificación de la tecnología, la masificación cultural, el lenguaje audiovisual y el carácter un tanto rutinario de la mayor parte de las representaciones teatrales.

En todo caso, para quien así piense y no esté dispuesto a hacer ningún esfuerzo intelectual, la respuesta a la pregunta está clara. Al teatro apenas le quedaría una función ornamental, el carácter de una ceremonia y un encuentro social, con la satisfacción clasista de sus participantes. La vieja relación entre la práctica teatral y determinadas exigencias de la vida social —que hicieron de los vestíbulos un espacio privilegiado y llevaron a muchos periódicos a comentar los estrenos bajo el epígrafe de «Crónicas de sociedad»— habría sido sustituida por otras prácticas, igualmente funcionales, más baratas y mucho más cómodas. Además, el lustre social de la ceremonia teatral habría prácticamente desaparecido o, incluso, tendría un cierto aire presuntuoso y anacrónico.

Ninguna posibilidad, pues, de avanzar por ese camino. Se trataría de una costumbre sujeta a las transformaciones impuestas por la evolución material y social, contraria en muchos órdenes a las razones de ser del teatro.

II

De inmediato, una segunda cuestión: ¿de qué teatro hablamos? Porque en la vida social, con las finalidades más diversas, las representaciones son parte del lenguaje comunitario. Las sociedades necesitan «mostrarse» ante sí mismas a través de la representación, que alcanza a «nombrar», a «significar» los acontecimientos. Nada, pues, más lógico que el «uso» de la expresión teatral en el lenguaje social, entendida como la formalización de un signo destinado a cualificar públicamente un acontecimiento, un proyecto o una ideología. Desde los desfiles militares a los discursos de los líderes políticos, pasando por las ceremonias religiosas, las evocaciones del pasado y cualquier otra «fijación» formal e intencionada. Y otro tanto sucede con las «representaciones» personales, en las que el individuo construye la imagen con que quiere ser visto o entendido. Es decir, construye, para su inserción social, su personaje. La televisión ha contribuido poderosamente a la teatralización de la actividad pública, otorgando a las cámaras una importante función en la construcción formal de los acontecimientos retransmitidos.

Si lleváramos el concepto de teatro hasta esos niveles, la pregunta estaría también automáticamente contestada, puesto que se trataría de una práctica inseparable de la vida social, de uno de sus principales lenguajes.

III

Si la teatralización de los acontecimientos públicos se limita a subrayar determinados rasgos que constituyen, en definitiva, la razón política de su existencia, es obvio que lo que entendemos por teatro descansa en otros objetivos. Si en un caso prevalece la voluntad de celebración —incluso cuando se evoca una derrota para honrar a las víctimas y extraer conclusiones positivas—, en el otro domina la idea y el sentimiento de conflicto. El teatro nombra y afronta el caos. No para sustituirlo, como sucede en el mal teatro, por un orden doctrinario, que conjuga los comportamientos como ilustraciones de unos conceptos es-

El imaginario de los humanos necesita de la ficción para interpretar el mundo.

Representar e imaginar, he aquí dos necesidades inscritas en la condición antropológica, que se satisface «distanciando» a los humanos de sí mismos, permitiéndoles que se vean o que vean a sus semejantes más allá de los espacios coyunturales y el tiempo irrepetible de la existencia.

tablecidos, sino para alzar las preguntas, para hurgar en los conflictos, para mostrar la perplejidad e implicar la razón y la emoción en la interpretación de la existencia humana y las relaciones sociales.

Representar e imaginar, he aquí dos necesidades inscritas en la condición antropológica, que se satisface «distanciando» a los humanos de sí mismos, permitiéndoles que se vean o que vean a sus semejantes más allá de los espacios coyunturales y el tiempo irrepetible de la existencia. Las acciones «reales» se consumen y nos afectan independientemente de nuestra voluntad; su representación —que supone siempre una construcción previa, una interpretación— está a nuestro alcance y constituye una expresión de nuestros sentimientos y de nuestro pensamiento. La acción «real» nos avasalla; la acción teatral es un acto por el que nos afirmamos en circunstancias creadas o interpretadas por nosotros.

Estaríamos ya dentro del discurso del teatro occidental, referido a una tradición que nace en Grecia hace 2500 años, que pasa por numerosas y dispares alternativas, y que, en definitiva, se articula como una sola historia. Estimación que no debe excluir la existencia de diversos teatros, sujetos a sus correspondientes ámbitos culturales, que han impuesto su propia relación con el individuo, con la religión o con la vida social.

Tiempo atrás esta reflexión habría parecido extemporánea, en la medida en que cuando se hablaba de teatro y aun de cultura, se daba por sentado que nos referíamos a su expresión occidental, entendidas las restantes como exóticas o inferiores. Hoy, felizmente, ya no es así. Y aunque el eurocentrismo —que tampoco lo es en realidad, pues identifica Europa con unas determinadas tradiciones de sus clases e instituciones dominantes, silenciando o minimizando las restantes— sigue viciando numerosos análisis, es lo cierto que hoy existe una visión distinta de la pluralidad cultural y de la necesidad de entender, a partir de ella, el pasado y diseñar el futuro.

Situados en este punto, deberíamos reservar a cada cultura, dotada de sus teatros específicos y sujeta a sus propias realidades sociopolíticas, la respuesta a la pregunta planteada. Nosotros vamos a centrarnos ya

en el teatro occidental o, mejor, en el teatro europeo «reconocido», pues también la respuesta latinoamericana, aun cuando situemos su teatro en el marco «occidental», nos remitiría a procesos sociales, culturales y políticos, claramente distintos a los nuestros. Procesos que inciden en la respuesta a una cuestión que excede del debate formal para remitirnos a las realidades históricas puntuales.

IV

Establecido el teatro occidental europeo como marco de nuestras reflexiones, aún tendremos que trazar una serie de líneas para acotar determinados espacios. Pues, por sus contenidos, sus formas y sus destinatarios, nos encontraremos con expresiones del teatro occidental muy distintas no ya según la época y el lugar, sino, aun dentro de una misma época y lugar, según el tipo de relación que mantiene con los procesos sociales. Y aquí aparecen de nuevo líneas divergentes, no solo en función de sus propósitos originarios, sino del punto de mira de quien las analiza e interpreta. Y esto no solo referido al teatro del pasado, sino al teatro contemporáneo.

Espero no haberme perdido en el laberinto. Pero creo que la pregunta de donde nace este trabajo obligaba a correr el riesgo. Porque, entre otras evidencias, contamos, en la historia del teatro occidental, con miles de textos dramáticos, generalmente articulados con la defensa de las ideas e intereses dominantes, de los que su público constituía una expresión; mientras, paralelamente, otros textos y otras representaciones se hicieron preguntas o aventuraron innovadoras respuestas en torno a conflictos o agonías falsamente resueltos por el pensamiento oficial. De todo ello se derivan, al menos, dos historias del teatro. Una, obligadamente limitada a la estricta información; títulos y más títulos, nombres y más nombres, vinculados a las ideas y a los intereses de los sectores dominantes. Otra, de intensidad y proyección distinta, según las circunstancias, en la que se manifestó la rebelión o la perplejidad de los humanos frente a su realidad histórica o su existencia personal.

De la primera historia, que hablen la arqueología y la erudición. Ellas han de explicarnos el porqué y la forma de ese teatro dentro de la evolución de las costumbres y las relaciones de poder. De la segunda todos somos parte. Y nada resulta más esclarecedor que la cercanía de la tragedia griega, expresión originaria del teatro. No importa la muerte de su mitología, ni la locura —la «manía»— de muchos de sus personajes, ni lo extraordinario de sus argumentos, ni la referencia a realidades sociales y políticas que ignora el espectador contemporáneo. Subyacen conflictos que podemos trasladar, con las alteraciones anecdóticas necesarias, a nuestro mundo contemporáneo. En ese teatro el argumento se vertebra y se cumple sin borrar nunca a sus protagonistas, que, en definitiva, somos nosotros, con preguntas semejantes y con semejantes silencios. Estaríamos ante uno de los ejes de la expresión de las sociedades, ante un espacio que, habiéndose sujetado a la realidad de cada época y lugar, abrió y encarnó el discurso que acompañará a los humanos a través de los tiempos.

Hemos llegado, al fin, al punto de partida. Del primer teatro, hablen las crónicas de sociedad y los cálculos de mercado. Existirá mientras ambos lo necesiten. Con sus reglas artesanales y las glorias del oficio. Albergará a comediantes, directores, escenógrafos y autores ingeniosos, que, en muchos casos, empapados de escenario, dominarán los recursos para conmover a sus espectadores. Nada que objetar, salvo cuando oficio y beneficio son los instrumentos de visiones regresivas e insolidarias, como ha sucedido en tantas noches inocentes. Pero si se trata de aventurar el futuro del teatro que nos importa, es evidente que nos estamos refiriendo al otro: al que nace de la necesidad de habitar el vacío, de alzar frente a él la reflexión y la agonía de los humanos, valiéndonos de la invención de historias que nos completan y nos descubren. Un teatro que va a seguir con sus mismas características básicas, las que tuvo en la Grecia clásica y las que tiene ahora. Aunque hayan cambiado —y sigan cambiando— las circunstancias de su representación, sus escenarios y sus poéticas. De ese teatro vamos a hablar el resto del artículo.

V

En líneas generales, la historia de los pueblos ha conocido periodos dominados por un sentimiento general de afirmación, de identificación con los valores establecidos, y otros presididos por un sentimiento de crisis y solicitud de cambio. Estos periodos no han sido, lógicamente, simultáneos entre sí ni han tenido unas mismas características, sino que han estado sometidos a los distintos procesos culturales y políticos de las correspondientes sociedades, aunque, irremediablemente, la tendencia de cada una de ellas haya sido la de interpretar y valorar el curso general de la historia del mundo a partir de sus propios intereses y perspectivas. Creo que esa es una de las perversiones del pensamiento histórico, en la medida en que las religiones y las ideologías políticas han asumido determinadas interpretaciones de los acontecimientos con criterios supuestamente objetivos, superiores y fuera de cuestión. Con lo que el mundo se nos ha poblado de lecturas incompatibles y, sin embargo, todas revestidas de verdad única, sustituyendo la confrontación racional, el examen de los conflictos desde una apelación al interés general, por la pugna estéril entre convicciones intocables. Práctica histórica fatalmente ligada a la normalización de la violencia como solución definitiva, que luego, según nos muestra precisamente la historia, resulta incierta y provisional.

Supongo que de escribir estas líneas con el ánimo de hace unos años, me habría planteado la pregunta en el contexto español o, cuando más, en lo que entendíamos por occidente, dando por hecho que ese era nuestro horizonte y, por tanto, nuestra imagen del mundo. Como ya señalábamos, no es ese el caso en estos momentos. Lo que antes calificábamos de desorden social se nos ha vuelto, además, desorden planetario, que supone, a mi modo de ver, una conciencia de la crisis histórica en términos nuevos y distintos. El principio de todas las Cruzadas, antiguas y modernas, sometido como está al juicio de quienes no participan directamente en ellas, afronta el drama de su palmaria arbitrariedad. Este sería, me parece, el sentido último y quizá esperanzador de la crisis. Los sujetos somos otros y muchos más. Y no deja de ser emblemá-

Si se trata de aventurar el futuro del teatro que nos importa, es evidente que nos estamos refiriendo al otro: al que nace de la necesidad de habitar el vacío, de alzar frente a él la reflexión y la agonía de los humanos, valiéndonos de la invención de historias que nos completan y nos descubren.

La primera exigencia del teatro pasaría por un nuevo tratamiento del espectador, liberándolo de su condición de complacido cliente.

tico que Al Gore, el candidato presidencial norteamericano, vencido por George Bush en un polémico y tenebroso recuento de votos en las elecciones de 2000 sea hoy el primer defensor en su país de la necesidad de salvar el planeta de las agresiones ecológicas. Siendo ambos, hace apenas seis años, dos candidatos a la presidencia de los EEUU, inevitablemente cercanos, sus actuales discursos políticos señalarían la ruptura entre dos maneras de pensar el futuro, entre dos historias posibles, que ya no afectan simplemente a su país o a su imperio, sino a todo el planeta.

Si el capitalismo ha construido su modelo internacional y, paralelamente, las respuestas tienden a producirse en un ámbito similar, mi primera conclusión es que, al plantearnos la función de un teatro del futuro, ya no debemos hacerlo refiriéndonos estrictamente a España, o ni siquiera a Europa, sino a la gestación del pensamiento que corresponde a la nueva crisis, a mi modo de ver, más vinculado a la puesta en cuestión de una serie de principios culturales asentados en el pensamiento tradicional que a las habituales correcciones socio-económicas. Y no porque estas últimas no sean necesarias, sino porque deben ser la consecuencia de una revolución cultural, sin la cual, como se ha visto en tantos ejemplos de revoluciones políticas triunfantes, se han frustrado las expectativas de cambio, justamente porque los comportamientos han pervertido la aplicación de los programas. Llegados a este punto, la primera exigencia del teatro pasaría por un nuevo tratamiento del espectador, liberándolo de su condición de complacido cliente. Justamente, una de las grandes demandas políticas y culturales de nuestra época está en la construcción de una nueva sociedad civil formada por ciudadanos activos y críticos, distantes de lo que el autor francés Enzo Corman ha calificado de «masas balantes», sometidas al discurso de sus líderes o al fervor de los esquemas doctrinarios. De antiguo se viene hablando de una historia hecha, en lugar de soportada, por las mayorías. De ese impulso han surgido todas las últimas grandes revoluciones, perdidas a medio plazo por el ascenso de minorías y burocracias que asumieron el poder y marginaron a quie-

nes valieron como combatientes, pero no para participar en la ulterior construcción política, entre otras razones porque, en buena medida, carecían de una preparación para ello. No es casual que nuestra II República hiciera de la educación popular uno de sus principales objetivos y que otorgara al teatro una importante función.

Ya entonces, el repertorio de La Barraca suscitó la crítica de quienes hubieran querido un teatro más directamente político, frente a la opinión de Federico y de sus principales colaboradores, que vieron en la representación de los clásicos la restitución de un legado arrebatado a la sensibilidad, a la diversión y al pensamiento de nuestras clases populares. ¿Y acaso no pensaron lo mismo Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu cuando decidieron montar la *Medea* en el Teatro Romano de Mérida? Hoy, emplearíamos otro lenguaje para explicarlo, quizá porque aquel modo ejemplar de entender la «instrucción pública» utilizó, muchas veces, un lenguaje que nos parece un tanto populista. Personalmente, creo que, independientemente de un vocabulario y de una sensibilidad adscritos al espíritu de la II República española, aquel énfasis en la «cultura popular» era una legítima y ejemplar consecuencia de la alteración del sujeto de nuestras decisiones históricas. ¿Y acaso, ajustando las palabras a nuestros días, no es ese el gran problema de las democracias contemporáneas? ¿No están los medios de comunicación usurpando la opinión pública? ¿No genera la llamada sociedad de consumo una reducción del horizonte personal opuesta a las posibilidades de «acceso al mundo» que ofrece la evolución tecnológica? Se cumpliría la paradoja que se da en diversos órdenes: las conquistas de la ciencia, un día exaltadas como victorias de la humanidad, serían bienes patrimoniales usados para incrementar el beneficio de unos pocos. Un legado de principios regresivos frenaría el pensamiento del hombre y su participación, solo potencialmente más fácil, en la construcción de la historia. ¿Puede el teatro ser un instrumento de la deseable respuesta?

Hagamos un pequeño giro en nuestra reflexión. Aceptemos que, entre los tesoros del teatro, está su empleo de la imaginación como un factor de la indagación y

del conocimiento. Las culturas impondrían un sistema de convicciones cuyas consecuencias se presentarían como lógicas o fatales —es decir, inevitables—, ante las cuales quizá es más fácil la rebelión de la imaginación que la del pensamiento. Si las crónicas oficiales de las guerras suelen «explicarlo todo», reduciendo los muertos a una cifra anónima, es porque nuestra imaginación podría activar el pensamiento. De ahí la atención de cualquier cultura a la imposición de un imaginario colectivo. Porque política y religión saben muy bien que la estructuración de una doctrina tendría escasa proyección si no fuera acompañada de su correspondiente imaginario. De hecho, toda propuesta encaminada a conseguir la adhesión social especula sobre un imaginado futuro. Ciertamente, en cada caso se señalan las vías específicas para alcanzarlo, sobre todo cuando afecta directamente al orden político y económico. Pero la inmensa mayoría de cuantos se adhieren a una opción política lo hacen en función de un programa, de una determinada corrección del presente a favor de una alternativa cargada, inevitablemente, de previsiones imaginarias.

Conviene en este punto diferenciar claramente la imaginación de la fantasía, usadas a menudo erróneamente como términos sinónimos. Stanislavsky fue en esto muy preciso cuando le exigió al actor una capacidad para imaginar, para construir el personaje a partir de las circunstancias dadas, muy distinta de la fantasía arbitraria y sin fundamento. Cabría incluso afirmar que si la fantasía es un consuelo, por cuanto nos facilita el acceso ilusorio a situaciones felices sin exigirnos el menor esfuerzo, la imaginación solicita siempre un cierto compromiso y una participación. Y ello, básicamente, porque la fantasía asume su condición de paréntesis irreal, mientras que el imaginario se integra a menudo en un proyecto de futuro que, incluso cuando no se realiza, se instala como una parte latente del individuo.

Así entendida, la imaginación es fuente de preguntas, espacio indisociable de nuestra capacidad crítica y alimento constante de nuestro pensamiento. Por eso, como señalábamos, el imaginario es objeto de todos los doctrinarismos. De manera que si los prejuicios constituyen un factor en la per-

versión del pensamiento y de la libertad, también existen una serie de preimágenes —especialmente influyentes en el ámbito de la cultura audiovisual— que se interponen en nuestra visión del mundo e inciden en su interpretación. Nuestro imaginario constituye un estímulo movilizador, entre otras causas por el carácter concreto de sus materiales frente a la vaguedad manipulable de la abstracción. De ahí, precisamente, la vinculación directa del teatro al imaginario, incluso cuando utiliza un lenguaje simbólico. La presencia del actor y la sujeción de la representación a un espacio y un tiempo, frente a unos espectadores precisos, otorga a la comunicación el carácter de una experiencia personal, muy superior, en numerosos casos, a las vivencias cotidianas, justamente por alertar al imaginario. Es decir, por descubrir preguntas que subyacen, adormecidas por las convicciones impuestas, en el interior de los espectadores.

Este es el teatro que no morirá nunca. El otro, el que se limita a cooperar, mediante la construcción de un preimaginario, con las distintas causas doctrinarias, estará subordinado a las exigencias y espacios de poder de cada una de ellas. Causas doctrinarias que no solo han controlado el teatro cuando ha estado a su alcance, sino que, en determinados periodos, han intentado o logrado prohibirlo, justamente por temor a que mostrara conflictos de muy diverso orden amparados por esa doctrina o rebeliones imparables contra sus imposiciones. La verdad es que tales situaciones parecieron, un día no lejano, episodios oscuros del pasado; aunque hoy la renovada relación entre la religión y el poder político abre las puertas a perversas regresiones.

Ello no es razón, sino más bien lo contrario, para no considerar la existencia de un teatro en libertad, sujeto a las poéticas del momento, como un instrumento inseparable de la liberación personal y colectiva. Un proceso en el que, actualmente, por la evolución tecnológica y la interdependencia planetaria, se inscriben nuevos elementos, que habrán de conjugarse en la construcción de un pensamiento, con su correspondiente imaginario, para que ningún infierno o diablo —creación básica del imaginario en las religiones del libro— nos paralice. ■

La imaginación es fuente de preguntas, espacio indisociable de nuestra capacidad crítica y alimento constante de nuestro pensamiento.



De aquí y de allá

Histoire et pouvoirs de l'écrit.

HENRI-JEAN MARTIN. PERRIN. PARÍS 1988.

[...] las obras de teatro en lenguas nacionales no conquistaron más que lentamente, salvo sin duda en Italia, las formas de presentación inspiradas en las ediciones del teatro antiguo, a las que nos hemos acostumbrado hoy [...] la paginación tal como la concebimos, lo mismo que nuestras formas de leer, son el fruto de una larga conquista. Esta es particularmente espectacular en lo que concierne al teatro [...]. La edición de una obra dramática plantea problemas especialmente complejos, puesto que se trata no solamente de ayudar al lector a comprender el texto, sino de hacerle sentir o imaginar la dinámica de la obra, dando no solamente precisiones sobre las entradas y salidas de los personajes, sino sobre el tono de las réplicas y sobre los juegos escénicos.

La división en actos, base de todo lo demás, es una convención que parece proceder de Séneca, mientras que la noción de escena parece haber sido introducida por Donato/Evantio en su comentario a Terencio. Será reproducida en las ediciones del siglo XV [...], donde cada escena, no numerada, está precedida de una figura que muestra a los actores en presencia e indica sus nombres [...]. Es solamente al comienzo del siglo XVII cuando se instaura una presentación del texto dramático que se irá generalizando. Se observa, en torno a 1600, una acentuación de la división en actos y escenas y un desarrollo de las indicaciones escénicas. Más se avanza en el tiempo, más aumenta el número de escenas y crece el número de elementos tipográficos procedentes de esta división. Se marca en primer lugar el principio de los actos y de las escenas, después el final de los actos, y después el final de los actos y de las escenas, por uno, después dos, y después tres ornamentos tipográficos, primero de forma esporádica, luego cada vez más sistemáticamente, hasta que cada escena se convierte en una unidad en sí. Al mismo tiempo el número de indicaciones escénicas aumenta. Conciernen en primer lugar a los mo-

nólogos, después a las entradas y salidas de los personajes, y por fin a los juegos de escenas (se habla al oído, se disfraz, etc.). La composición del texto va así a tomar cada vez más importancia en detrimento del texto, y acaba por romper el equilibrio de la página y del texto. Se necesitará una página en cuarto para contener una escena de cinco versos y cinco réplicas de la Ilusión cómica de Corneille [...]. Si los editores del teatro clásico francés siguieron el modelo que conocemos, y que había sido concebido por los autores antiguos, las ediciones en cuarto de Shakespeare no presentan de 1594 a 1615 ni actos ni escenas [...]. Más pragmáticos, los británicos no observan reglas fijas a lo largo de este periodo.

Ronconi.

FRANCO QUADRI. 10/18. PARÍS 1974.

[...] En efecto el desacuerdo es profundo entre el autor y el director de escena. Habiendo siempre rehusado, por desconfianza, asistir a los ensayos y a las representaciones, Wilcock no ha aprobado ni la decisión de repetir varias veces las mismas escenas en el curso del espectáculo, ni los cortes que han sido practicados, ni la calidad de la traducción italiana, ni ciertas declaraciones de Ronconi a la prensa.

La ambigüedad del doble título (la *Maison hantée* de Wilcock se titulará primero *XX* y después *La Roue*), que reconoce a Ronconi la cualidad de autor, puede explicarse formalmente como un expediente para obtener las subvenciones ministeriales tan deseadas (solamente los autores de nacionalidad italiana tienen derecho a ello y Wilcock está considerado en Italia un autor extranjero incluso cuando escribe en italiano). Pero en realidad lo que está en juego es el principio según el cual el director escénico debe ser reconocido en tanto que creador. [...] Es la primera vez y, sin duda, la última que Ronconi colabora con un autor. Cuando se ha enfrentado a los clásicos, se ha dedicado a reconstruir su marcha creadora y ha logrado así conciliar la fidelidad a su obra con una cierta originalidad. Pero frente a un contemporáneo, que, además, escribe por encargo, él no está dispuesto a quedar en un segundo plano; muy al contrario, habiendo proporcionado la idea primera, encuentra normal considerar el texto como uno de los materiales puestos a su disposición. Ronconi está decidido en todo caso a utilizarlo a su antojo.

Théâtre. Modes d'approche.

HELBO, PAVIS, UBERSFELD. EDITIONS LABOR. BRUSELAS 1987.

[...] En una novela de Jorge Luis Borges (*La busca de Averroes*), un personaje se pregunta ingenuamente cuál es la razón de ser del teatro, puesto que un buen narrador puede relatar no importa qué por complejo que sea. Según el punto de vista de este personaje, no habría ninguna diferencia entre la experiencia del lector/auditor y la del espectador, por parecerle el teatro una especie de traducción superflua del relato. Se reconoce en estas palabras a un personaje que, esforzándose en captar lo esencial del género teatral, no logra abstraerse de su propia formación literaria, «estética» no solamente restrictiva, sino francamente «anti-teatral» de un «Platón» que sí sabía muy bien lo que era el teatro. Para Platón, lo que constituía el peligro del teatro era su capacidad de suscitar la identificación del espectador, que era preciso controlar y manipular con una especie de tolerancia represiva.

En la crítica teatral, la noción de identificación es una constante que aparece bajo nombres diferentes en distintas épocas (en este número de la revista se habla de ella en la sección del Libro recomendado). Es sobre todo en los momentos de ruptura entre una estética teatral y otra cuando se pregunta: ¿qué identidad será la del espectador después de este espectáculo? ¿Será socialista/terrorista/homosexual...? ¿Será otra persona? La cuestión puede formularse de mil maneras —según las circunstancias y las preocupaciones del momento histórico—, pero es muy claro que el género teatral es en todas las épocas considerado y valorizado —entre otros criterios— como un potencial para cambiar a los hombres y su realidad, cualidad que comparte evidentemente con todas las otras ramas de la actividad artística humana, pero que, en el teatro, se presenta bajo una forma particularmente directa y urgente.

Un théâtre pour la vie.

GIORGIO STREHLER. FAYARD 1980.

EN THÉÂTRE/PUBLIC N.º 141 GENNEVILLIERS 1998. PÁG. 37

Durante el periodo de preparación [de *la cantate du monstre lusitanien*], hablando con Weiss, abordamos entre otros el problema de la «recuperación» de los aplausos obtenidos por un espectáculo que no tenía que haber sido aplaudido. Brevemente, hablamos del éxito de un teatro revolucionario como un hecho negativo. Weiss me decía casi con tristeza que el *monstre lusitanien*, que había escrito para un teatro pobre, obrero, había tenido, de hecho, un gran éxito: en un teatro muy burgués, había sido un triunfo: ¿este éxito significa que se había equivocado en todo? ¿Es que ellos no han comprendido nada? ¿Es un quid pro quo completo? Le dije entonces a Weiss lo que repito desde hace años. Hay incontestablemente éxitos equívocos y no hay lugar para hablar de estos éxitos. Pero aparte de los casos de mala fe completamente identificables, la cuestión es la siguiente: ¿es posible imaginar un teatro revolucionario o un teatro de oposición que sea aceptado por los que no deberían aceptarlo? A mi modo de ver, el teatro como hecho estético, como poesía (que es verdad o medida de una cierta verdad), cuando alcanza los confines del arte, «actúa» en el público de diferentes maneras que pueden parecer completamente equívocas. [...] Es revolucionario, en arte, todo lo que da una dimensión nueva a lo real, todo lo que le confiere un dibujo artístico plausible, humano, con el que el hombre se identifica o puede identificarse. Comprender. No es asunto pequeño, porque evidentemente el peligro de ser «recuperado» con un éxito equívoco existe siempre [...]. El peligro de hacer una «revolución de papel» está siempre presente. Quizá convendrá decir que la tarea, o al menos una de las tareas del arte, en el caso del teatro, no es «hacer la revolución», sino dibujar los contornos de una realidad nueva, de provocar dudas y plantear cuestiones, de desmitificar los seudo-problemas y así sucesivamente. Y por consecuencia, y me repito, con el riesgo de no llegar a nada de todo esto, es decir, de pasar desapercibido.

Daniel Veronese



«Me considero un autor que escribe sus obras para dirigir»

Una entrevista de **Miguel Ángel Giella**

Dramaturgo, director, titiritero, actor y escenógrafo, Daniel Veronese nació en Buenos Aires en 1955. A partir de 1982 comienza a hacer teatro y mimo. De 1987 a 1998 forma parte del elenco de titiriteros del Teatro General San Martín de Buenos Aires. Es miembro fundador del grupo de teatro El Periférico de Objetos, creado en 1989, con el que participó en más de diez montajes, entre los que destacan *Cámara Gesell* y *Máquina Hamlet*. Sus comienzos en la escritura teatral los hace bajo la tutela de Mauricio Kartun. En 1990 escribe su primera pieza teatral, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, a la que le siguen más de veinte textos dramáticos. Durante el año 2005 se dieron cita al mismo tiempo, bajo su dirección, cinco obras de su autoría y una de autor extranjero en la cartelera porteña: *Open house*, *Mujeres soñaron caballos*, *La forma que se despliega*, *Un hombre que se ahoga* (versión de *Tres hermanas* de Antón Chejov), *En auto*, y de Jordi Galcerán *El método Grönholm*. Ha recibido, entre otros premios, el *Konex de Platino*, la *Beca Antorchas*, el *Primer Premio Municipal de Dramaturgia* y el *María Guerrero*. En las ediciones 1999, 2001, 2003 y 2005 se desempeñó como curador del «Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires». Sus espectáculos se han presentado en más de setenta ciudades de América y Europa. Sus obras de teatro están editadas en dos volúmenes: *Cuerpo de prueba* y *La deriva*. En abril de 2007 Veronese regresa a España para dirigir el montaje de *Mujeres soñaron caballos* en el Centro Dramático Nacional. La siguiente entrevista se realizó durante el «Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz» el 26 de octubre de 2006.

M.A.G. Has venido al festival con dos espectáculos: *Un hombre que se ahoga* y *El túnel*. La primera es parte del «Proyecto Chejov», ¿no es así?

D.V. En realidad, el nombre de «Proyecto Chejov» apareció en esta gira, supongo que porque se necesitaba darle un nombre a la compañía. La verdad es que he hecho dos Chejov: *Un hombre que se ahoga*, que es una versión de *Tres hermanas*, estrenado hace dos años en Buenos Aires, y *Espía a una mujer que se mata*, que es una versión de *Tío Vania*, que estrené hace tres meses. «Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata» es una frase que me viene acompañando desde hace más de veinte años, cuando empecé a escribir. Es de Urs Graf, la encontré en un libro de Jacques Prevert. Me pareció fabulosa, no sé por qué; intuitivamente la copié, y he escrito varias obras en función de ese sentimiento de querer alcanzar algo, no poder lograrlo y, a la vez, estar repitiendo de forma oculta la misma historia que la otra persona. El que desea está sufriendo las mismas consecuencias que sufre la persona deseada. Escribí dos o tres obras con esta imagen en la cabeza. Y cuando empecé a hacer Chejov decidí que era la hora de utilizarla como título. De hecho, la iba a poner entera en *Tres hermanas*, ya que he tenido casi siempre títulos largos, pero la corté al medio. Al hacer Chejov descubrí, por un lado, una búsqueda del bienestar, de la vida soñada, del desarrollo de un deseo, en función de sentirnos mejores, útiles a la sociedad, y, por el otro, el transcurrir de las cosas banales, el no poder focalizar realmente dónde está la felicidad. Ese sentimiento creo que está encerrado en esa frase. El proyecto que contiene las dos versiones no es otra cosa que una necesidad de entrar en la vida de ese gran autor que siempre me fascinó. Es posible que realice una tercera parte con *La gaviota*, pero eso será más adelante.

M.A.G. ¿Cómo trabajaste el texto de *Un hombre que se ahoga*?

D.V. Trabajé la versión con total libertad. Me dije: si quiero hacer este texto necesito «aggiornarlo», llevarlo a la escena contemporánea. Para eso no me privé de nada, saqué las situaciones que me parecía que no necesitaba, agregué personajes en algunas escenas, quité de otras. También agregué algunos textos, evité los soliloquios...

M.A.G. ¿Por qué?

D.V. Porque a priori aparecía una teatralidad que yo no quería en mi puesta. Quería que todo sucediera ahí; quería eliminar ciertas convenciones. Agregué textos de Anna Ajmatova, poetisa de la época de la Revolución rusa, que entraban perfectamente en esto que yo quería promover en la escena. Obviamente la estructura está, pero trabajé con libertad para cercenar todo lo que no necesitaba, para agregar elementos de iluminación poética sin que llegara a «hacer ruido» y permitirme realizar, además, un «peina-

Al principio el público iba a sentir cierta aprensión frente a lo nuevo, pero si nosotros instalábamos esto con naturalidad, el público en un momento dado lo iba a comprender también.

do» de las situaciones que se repetían. Sentía que tenía que hacer un reacomodamiento de las fichas: lo hice de una forma un poco más cuidadosa antes de empezar a ensayar, y luego lo finalicé en el escenario, donde directamente comencé a prestar atención en lo que me demandaba la escena misma. Así cambié y modifiqué hacia donde veía que la teatralidad se producía con más fuerza.

M.A.G. ¿Cómo se desarrolla el proyecto?

D.V. Llamé a tres actores y tres actrices con los que quería trabajar y les dije que íbamos a hacer algo de Chejov, aunque todavía no tenía obra. Cuando empecé a buscarla, noté que este grupo de actores y actrices, por edad y sexo, no entraba en ninguna de las obras que iba leyendo. A veces, cuando esto ocurre y quiero trabajar con determinada persona, puedo llegar a cambiar el sexo de algún personaje si no se modifica demasiado. El caso es que quería hacer *Tío Vania*, porque era la obra que más me interesaba de Chejov, pero los posibles cambios a medias no funcionaban de ninguna manera. Cuando llegué a *Tres hermanas*, noté que si le cambiaba el sexo a todos —es una obra de doce personajes—, podía acomodar a estos seis con mucha más facilidad que si fuera una obra de siete u ocho personajes. Indudablemente era una jugada. Y le dije a los actores: si lo hacemos con decencia y buena voluntad, algo se va a producir. Pero la verdad es que no sabía bien qué se iba a producir. Me pregunté: ¿es posible que los hombres esperen en sus casas y las mujeres salgan a guerrear? Sí, es posible. ¿Pero se pueden llamar Olga, Irina y Masha? En ese momento pensé en cambiar el nombre de todos pero mantener la misma situación. También sentía, al principio, un problema con la entidad militar y las mujeres. Así empezamos a trabajar. Y luego me di cuenta de que me era imposible cambiar la profesión de las mujeres, o el nombre de todos, porque iba a ser contraproducente. Se iba a generar una especie de grieta que dejaría escapar algo..., una sensación de incomodidad sobre la versión. Fue entonces cuando finalmente les anuncié a los actores —ya habíamos empezado a ensayar— que se iban a llamar Olga, Irina y Masha, y que las mujeres serían militares, y que íbamos a trabajar con naturalidad esto. Que al principio el público iba a sentir cierta aprensión frente a lo nuevo, pero que si nosotros instalábamos esto con naturalidad, el público en un momento dado lo iba a comprender también.

M.A.G. Con estos textos sientes la necesidad de dirigirlos...

En el plano individual, antes me consideraba más autor que director; ahora me considero un autor que escribe sus obras para dirigir. Podría decir que la dirección es lo que más me atrapa, lo que más disfruto —aunque también disfruto de la escritura—, porque siento que también vuelvo a escribir allí. Me gusta mucho la escritura, pero la escritura ahí, en el ruedo.

D.V. Sí, claro. Los hago para dirigirlos.

M.A.G. En el fondo es que quieres dirigirlos...

D.V. Totalmente. Hubo una época en que yo escribía mucho. Dirigía en el Periférico y a la vez escribía textos para otros directores. Pero luego me sentía un poco como desacomodado con el producto. Hay algo de inexorabilidad en el armado de la escritura de una frase, de profundización de las situaciones, de los diálogos, que se me aparecen, sobre todo cuando estoy ensayando. Yo armaba mis obras, escribía mis textos, los pasaba —he tenido suerte, pues me han tocado directores importantes y muy respetuosos—, pero cuando después iba a verlos representados aparecía la literatura, la idea literaria, pero no aparecía el teatro que yo había imaginado. En aquellas puestas de mis textos sentía que el director debía haber hecho cirugía mayor. Tampoco sabía muy bien qué era lo que había que hacer. Lo entendí cuando tomé un texto y me di cuenta de que necesitaba un acomodamiento a esa nueva gramática que exige el escenario. Así fue que dejé de dar textos y empecé a dirigirlos yo. Escribía pensando que los iba a dirigir yo. Y es lo que hago desde hace unos diez años.

M.A.G. ¿Y qué pasó con *El túnel*, que indudablemente no es un texto tuyo?

D.V. No. La versión de *El túnel* fue hecha por Diego Curatella. Fue un producto que se me entrega para dirigir. A veces soy un poco reacio a adaptar novelas al teatro; no es que no se pueda hacer, pero personalmente prefiero, a la hora de versionar, obras que ya tienen una estructura teatral definida. En realidad lo que hago es revisitarla para desarmar, agregar, condimentar; transformarla quizás en otra cosa. Sobre todo con *Tío Vania*, que está aún más atravesado por mi mirada personal que *Tres hermanas*, ya que fui menos respetuoso de Chejov. Volviendo a *El túnel*, aquí nos encontramos con una estructura de una novela que debíamos respetar. Lo más que podía hacer era «peinar» esto, pero no se podía modificar demasiado. Así encaramos el proyecto, que contó, entre otros, con Héctor Alterio. Un actor que me hizo las cosas más fáciles. Encontrarse con

Héctor en un escenario para ensayar es encontrarse con un actor responsable, siempre atento a lo nuevo, a producir teatralidad con un vigor y unas ganas que a veces no veo en los jóvenes. Creo que Héctor encarna perfectamente la situación de una persona que ha asesinado a su amante, y que ha pasado treinta años tratando de encontrar respuestas a esas misteriosas emboscadas que nos plantea la vida. Lo puede hacer porque tiene la experiencia de una persona que ha vivido mucho y la energía de un joven todavía enamorado de esa mujer que fue la única que lo comprendió.

M.A.G. El año pasado tenías seis obras en cartel. ¿Y este año?

D.V. En este momento tengo cuatro. Tuve que bajar *Mujeres soñaron caballos* porque le quité la escenografía para el *Tío Vania* y están montadas en distintos teatros. Estoy programando para el año que viene hacer en la misma sala *Mujeres*, y al finalizar, el *Tío Vania*. Te cuento algo para que veas cómo llego a modificar el texto. Esto no es muy prosaico en términos de escritura dramática, ya que si bien me considero un escritor, a la hora de poner en escena me nutro de ciertas licencias que quizás desde un sentido más purista no habría que hacer. En realidad yo siempre hice lo que incluso mis profesores de dramaturgia me decían que no se debía hacer. Como te decía, utilizo la escenografía de *Mujeres soñaron caballos*. A partir de esto decido que el *Tío Vania* comience con una escena según termina *Mujeres*. Armé una escena de padre e hija, con un revólver en la mano —con el revólver que aparece al final de la obra de Chejov— que me cerraba perfectamente. Esta idea me permitió abrir *Tío Vania* desde otro lado. Hay una serie de procedimientos que iluminan algo en mi obra que obviamente no están en el original.

M.A.G. La crítica con las dos obras ha sido muy buena...

D.V. Sí, la crítica con las dos versiones fue muy buena. El trabajo sobre *Tío Vania* está llevado a un terreno más realista y eso permite que se convierta en un espectáculo más popular. Y no es que yo me lo haya propuesto; es que salió así.

M.A.G. Eres titiritero y actor...

D.V. Fui titiritero y actor. Mi primer trabajo profesional fue con los títeres; ahí creamos el Periférico de Objetos. Trabajé también durante once años en el elenco de titiriteros del Teatro General San Martín de Buenos Aires. Con el Periférico seguimos trabajando, pero ya casi no usamos títeres; es un trabajo más visual, una cosa distinta a la que hago cuando trabajo solo. En el plano individual, antes me consideraba más autor que director; ahora me considero un autor que escribe sus obras para dirigir. Podría decir que la dirección es lo que más me atrapa, lo que más disfruto —aunque también disfruto de la escritura—, porque siento que también vuelvo a escribir allí. Me gusta mucho la escritura, pero la escritura ahí, en el ruedo. ■



**Cuaderno
de bitácora**

JULIETA Y EL PUENTE

de Juan Luis Mira

(A modo de breve reflexión sobre el teatro joven que no existe y mi experiencia con la puesta en escena de Julieta.)

Primero, el puente

El teatro joven en nuestro país siempre me ha parecido ese puente necesario que no termina nunca de construirse; es más, del que —incomprensiblemente— ni siquiera intuimos el inicio de sus cimientos. Debería ser un puente que sirviera para cruzar el gran vacío de la escena que cubre el mundo de la adolescencia, de algo que antes se apodaba «juvenil» y cuyas fronteras podemos delimitar entre los doce y dieciocho años. No importan las etiquetas, llamémosle joven, adolescente o como queramos (menos «juvenil», por «diosss», que suena a OJÉ...¿te?). El caso es que se refiere a una etapa de la vida borrosamente definida y, sin embargo, definitiva para comprender en general muchas de las historias que salpican la sociedad y —en particular— que explica una parte de ese lamentable panorama teatral en el que nos encontramos.

Al llegar a la ESO y embarcarse después en el Bachillerato, los chavales van a atravesar una etapa, en lo que se refiere al teatro —en otros campos también— de auténtico abandono. No existe un teatro específicamente para ellos. Es muy raro encontrar compañías que se planteen montar trabajos específicamente dirigidos hacia ellos, que aborden temas y problemas que incidan en su mundo, en definitiva, un teatro concebido para ellos. Es la pescadilla, joven, que se muerde la cola: no existe apenas oferta significativa porque tampoco existe demanda, y viceversa. Por otra parte, la actividad teatral tanto en centros educativos como en otros ámbitos es muy escasa y se reduce a la voluntad aislada de unos pocos. Encontraremos así que aquel niño que sale del colegio y ha podido tener la suerte de iniciarse en el hecho escénico va a encontrarse con que el teatro, de golpe, como por arte de magia, desaparece. Y posiblemente cuando vuelva a aparecer ya sea demasiado tarde.

Es necesario construir ese puente de una vez por todas. Los teatros se parecen cada vez más a las iglesias: es raro ver a algún chaval en el patio de butacas. Y la gente de teatro tendría que preguntarse por qué sucede. Entre otras razones pasa, en mi opinión, por el olvido y la falta de valentía

que, insisto, tiene la escena a la hora de entrar en un mundo tan complejo y, por qué no, teatral. Llevo más de veinticinco años trabajando el teatro en las aulas y he podido comprobar que el trabajo escénico les interesa cuando entra en sus coordenadas, cuando pisa el suelo que ellos pisan. Sé también que aquellos chavales que durante su adolescencia han tenido una continuidad con el teatro —o lo han descubierto— van a ser futuros espectadores para siempre. Y de los buenos. Sé también que desde el Ministerio de Cultura y las distintas administraciones autonómicas, esta problemática no existe porque ni se plantea. La asignatura de Dramatización está tan mal planificada como desarrollada. Apenas si existen iniciativas que fomenten la escena en las aulas. En los años ochenta surgieron diversos festivales al calor del Instituto de la Juventud: el «Festival de Teatro Contemporáneo» de Mérida, el de «Teatro Clásico para Jóvenes», en Almagro, las «Jornadas de Cabueñes», que estimularon la práctica escénica entre jóvenes. Alguna compañía profesional actual entrelazó sus primeros mimbres allí. En solo unos años empezó a animarse el panorama y vislumbrarse un futuro. Hasta que un avisado político decidió cargarse de cuajo el trabajo que empezaba a dar sus frutos. Hoy solo el festival «Buerdo», una iniciativa del Ministerio de Cultura con el patrocinio de Coca-Cola, parece querer tomar el relevo. Son las primeras ediciones, después de un inicio vacilante y con más *marketing* que voluntad de ahondar en el problema, pero aun así esperemos que se consolide por el bien de todos.

Parece ser también que existe un plan educativo para devolver la práctica escénica al Bachillerato. Espero que no sean nuevos cantos de sirena. El caso es que en nuestros días la asignatura de Religión tiene mucho más peso que la de Dramatización. Habrá a quien hasta le parezca absolutamente lógico.

Endeble lógica que lastra la construcción de un puente que, hoy por hoy, parece imposible.

Después, Julieta

Paralelamente a mi trabajo como autor y director con la compañía profesional Jácara y el Aula de Teatro de la Universidad de Alicante, como acabo de decir, llevo desde hace 25 años un taller de teatro dirigido a los jóvenes y que tiene

su sede en un centro de enseñanza: el I.E.S. Jaime II de Alicante. De aquellas aulas surgió Jácara (una cooperativa laboral —que cotiza a la seguridad social desde hace veinte años y con una media de 90 bolos anuales— compuesta básicamente por aquellos adolescentes que compartieron conmigo la aventura). Y allí sigo. Como última experiencia, en la que me encuentro actualmente y cuyo estreno tendrá lugar este mes de febrero, estoy trabajando en una dramaturgia muy particular de *Romeo y Julieta*, desde las propuestas que los mismos actores y las mismas actrices me han planteado durante los primeros meses de trabajo con ellos. Por si puede despejar dudas u orientar caminos que se inician, sirvan unas cuantas líneas para explicar mis planteamientos.

Los centros de enseñanza públicos han cambiado enormemente desde la llegada de la población inmigrante. «Curiosamente» —el entrecomillado va con segundas, por supuesto—, a los centros privados apenas llega ese flujo que, mayoritariamente, cursan estudios en nuestros institutos. La verdad es que ellos se lo pierden. Mi *Julieta*, que así he titulado el texto, tiene que ver con esa realidad, tan enriquecedora y compleja, que vivimos. Desde el primer momento mis actores y actrices entendieron que la obra de Shakespeare contaba una historia de hoy, una historia de amor que se está viviendo ahora, en tantos países, en tantas ciudades. Una preciosa historia de jóvenes a los que los adultos, intransigentes y cuadrículados, se empeñan en convertir en tragedia. Que *Romeo y Julieta* tiene que ver con Palestina o con las Torres Gemelas. Tiene que ver con el amor y también con el odio. Y tiene que ver con ellos mismos. Precisamente aludieron a una historia que conocían de primera mano y que estaba pasando en el barrio, al otro

lado de las paredes donde ensayamos. Una muchacha de El Plà se había «enrollado» con un magrebí y, cuando esto llegó a oídos de las respectivas familias, se armó la marimorena. Me encontré con un inmejorable punto de partida para contar a nuestra manera una historia tan lúcida y tan triste. Y qué mejor botón de muestra para hacerles entender que los clásicos, en teatro, son siempre contemporáneos. Mi personaje/actriz, MARIOLA/JULIETA, tiene 14 años —los mismos que tenía la Capuleto—, alterna sus estudios de 3.º de la ESO con la gimnasia rítmica y está «pillada» —utilizando su argot— de AMÍN/ROMEO, un argelino de 17 años que estudia en el centro y llega habitualmente a bordo de su monopatín. ¿Puede escribirse algo más real que eso? Por si fuera poco, en el taller contaba con una actriz magrebí —que viene siempre cubriendo la cabeza con su pañuelo— que había vivido una historia parecida y quería meterse en el papel de la madre de AMÍN/ROMEO. Los argumentos paralelos de las dos historias de amor, la irracionalidad del odio y la incompreensión, el choque de culturas, las dificultades del mestizaje, las fronteras del respeto..., todo eso nos los servía Shakespeare en bandeja sin tener que forzar demasiado una dramaturgia pensada siempre para ellos y diseñada también para que llegue de una forma especial a un público joven.

Y me puse —nos pusimos— manos a la obra, nunca mejor dicho. El texto resultante es un poco de todos, también del barrio, y con apenas una hora de duración ha empezado por abrir las conciencias de mis jóvenes actores y, sin duda, abrirá horizontes allá donde lo representemos.

Pocas veces como en esta ocasión he sentido que merece la pena escribir teatro, construir de nuevo ese puente que parece imposible. ■

Julieta

[fragmento]

JULIETA. Hola. Perdonadme, pero tengo que estirar. (*Hace estiramientos de gimnasia mientras habla al público.*) Después de la obra tengo entrenamiento y si no hago estiramientos mañana estoy todo el día con agujetas. Me llamo Mariola y tengo catorce años. Los mismos que tenía Julieta. Algunos conoceréis su historia, otros no. Es una historia preciosa y un poco triste, una historia de amor de esas que tanto nos gusta y por eso nunca nos cansaremos de contarla y vivirla sobre un escenario como este. Y a mí, la verdad, me encanta meterme en la piel de Julieta porque creo que todas las chicas de mi edad tenemos

algo de ella. Por eso esta historia nunca pasará de moda y sigue emocionando a tantos espectadores. Porque, aunque nos habla de algo que pasó hace mucho tiempo, en Verona, una ciudad de Italia, la realidad es que sigue pasando hoy y seguirá pasando mañana en cualquier ciudad del mundo. Que me lo cuenten a mí. Allí donde dos personas se quieran y sin embargo haya gente, creencias, familias, malos rollos... que impidan que ese amor pueda tener sentido, allí se escribirá de nuevo... *Romeo y Julieta*. Todo empezó porque dos familias se llevaban a rabiar... ¿Os suena?

1. Odio a las Capuleto
2. Odio a los Montesco
3. Odio a los negros
4. Odio a los blancos
5. Odio a los gitanos
6. Odio a los payos
7. Odio a los moros
8. Odio a los cristianos...

TODOS. ¡Odio!

(Los actores y las actrices ladran..., y sus ladridos se quedan de fondo...)

JULIETA. Pues entre tanto odio, parece imposible, siempre hay quien se enamora de quien no debe... A mí me ha pasado, mejor dicho, me está pasando, pero esa es otra historia. La historia de verdad, bueno, la historia le pasó a Julieta, una Capuleto que se enamoró de un Montesco, el joven Romeo, aunque su familia le tenía preparados otros planes...

(Entra la SRA. CAPULETO.)

SRA. CAP. ¡Nodriza!

NOD. Sí, señora...

SRA. CAP. Dile a mi hija que venga inmediatamente. Tengo que hablar con ella de algo muy pero que muyyyyy importante...

NOD. Enseguuuuua... *(Se retira.)*

SRA. CAP. Muyyyyy importante para ella y, por supuesto, muyyyyy importante para toda la familia...

JULIETA. Mamá... *(Llega junto a la Nodriza.) (Al público.)* Como os habréis imaginado, ella no es mi mamá, se llama Nerea y le ha tocado hacer el papel de mi madre, aunque a ella le hubiera gustado hacer de Julieta *(Mira al resto de sus compañeras.)* como a todas *(Rien las compañeras, resignadas.)*..., pero me tocó a mí...

SRA. CAP. Mariola, digo, Julieta...

JULIETA. ¿Sí?

SRA. CAP. ¡Nodriza, puedes retirarte! ¡No, quédate! ¡No, vete, esto es algo que he de hablar de madre a hija! ¡No, mejor te quedas, total, eres como de la familia!

NODRIZA. ¡Cuarenta años al servicio de esta familia, sí señora! *(Al público.)* Y eso que no he cumplido los dieciséis... El teatro tiene esas cosas... Nunca me olvidaré de cuando nació Julieta. Era la criatura más preciosa del mundo... Tenía unos hoyuelos en la carita ¡más preciosos! ¿Y los rizos, qué me decís de los rizos? Y hacía gu gu, así, con una elegancia y una una una...

SRA. ¡Basta, nodriza! Todo eso ya lo sabemos. El caso es que la criatura más hermosa del mundo tiene que ir pensando ya en su futuro...

JULIETA. ¿Mi futuro?

SRA. Sí.

JULIETA. Mmm... Está claro. ¡Seré gimnasta olímpica...!

SRA. Tú y tu gimnasia. No me refiero a esa clase de futuro... Me refiero a tu futuro futuro... Lo más importante para una mujer... ¿qué es?

JULIETA. MMM... ¿Su libertad?

SRA. ¡Su matrimonio...!

JULIETA. Todavía no he pensado en eso...

SRA. Pero yo —y tu padre— sí. A tu edad yo ya te había tenido a ti...

JULIETA. Eran otros tiempos...

SRA. Hija mía, en menos que cante el gallo se te habrá pasado el arroz, así que creo que ha llegado el momento de ir pensando en quién te llevará al altar...

JULIETA. Cuando encuentre a alguien que merezca la pena lo sabré...

SRA. Ese hombre ya ha llegado...

JULIETA. ¿Cómo?

SRA. No encontrarás un joven más apuesto e inteligente... y, sobre todo, rico en Verona...

NODRIZA. Está como un tren, te lo digo yo...

SRA. Una joya...

JULIETA. Pero mamá...

SRA. Alguien que, además y como no podía ser de otra manera, está loco por ti...

JULIETA. ¿Por mí?

SRA. Sí... y su nombre es... *(NODRIZA hace con la boca el redoble de un tambor...)* ¡Parissssss!

(Sale Paris, se exhibe haciendo movimientos de hip-hop, luego se muerde el labio «chico Martini».)

Míralo, parece hecho para ti. Nadie puede rechazar un partido así...

JULIETA. Pero si apenas lo conozco...

SRA. Lo conocerás. Esta noche, en la fiesta.

JULIETA. Pero tengo entrenamiento...

SRA. El único entrenamiento que te hace falta es prepararte para ser la novia ideal, hija mía, de un novio que, créeme, es super-ideal. Por eso, esta noche, en tu honor, tu padre da una fiesta de disfraces a la que acudirá, entre otros, tu prometido...

JULIETA. ¿Promequé? Mamá, mira que eres antigua...

SRA. Tu novio, tu tu tu chaval, tu chico..., ¡qué guay! ¿Ves como yo también sé ponerme megamoderna de la muerte? Al fin y al cabo siempre es lo mismo... Vamos, no hay tiempo que perder, ponte guapa...

JULIETA. Lo intentaré. *(Salen SRA. y NODRIZA.)* ¡Qué manía tienen a veces los padres de arreglarnos la vida...! Y terminan complicándola. Yo no lo sabía entonces, pero iba a conocer a un Montesco. *(SRA. y SR. CAPULETO emiten un sonido de repulsión cada vez que oyen la palabra MONTESCO.)*, precisamente tenía que llevar ese apellido. En casa era oír esa palabra y pasaba esto... Veréis: ¡Montesco! *(Repulsión.)* Pues el mismísimo Romeo Montesco *(Repulsión.)* se iba a colar en mi fiesta...



Le Théâtre est-il nécessaire?

de Denis Guénoun

Por Miguel Signes

Le Théâtre
est-il nécessaire?

de
Denis Guénoun

Colección
Penser le Théâtre

Editorial
Editorial Circé, 1997

Denis Guénoun, profesor en la Universidad, actor, músico, director escénico, autor teatral y docente del Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona, París III, es un hombre de teatro en el sentido pleno de la expresión, influido por su inicial dedicación a la Filosofía en la Facultad de Strasbourg. Como autor teatral, aspecto al que más atención por razones obvias dedica esta revista, firma entre otras obras: *Le Printemps* (1985), *La levée* (1989), fresco revolucionario de seis horas de duración en el montaje que hizo en la Casa de la Cultura de Reims, *Le Pas* y *Lettre au directeur du Théâtre* (1997). Ha dirigido también los montajes de *Un sombrero de paja de Italia* y su propia adaptación de la *Eneida*. Fue Director durante años del centro dramático Nacional de Reims.

El libro, cuya lectura recomendamos, escrito hace unos diez años y desgraciadamente sin traducción al español, que sepamos, constituye un buen motivo para pensar en este inicio de siglo sobre si el teatro sigue siendo necesario en este atractivo y complejo momento histórico en el que estamos o si se trata de un género enfermo cuya desaparición es cuestión de tiempo. Denis Guénoun, en las 180 páginas de *¿Es necesario el teatro?*, nos deja una serie de reflexiones en torno a la doble identificación del actor y del espectador con el personaje que le llevan al final de la obra a contestar afirmativamente a la pregunta, si bien, al no ser el teatro necesario como consecuencia de ley natural alguna, nos propone olvidar ciertos modelos cuyo ciclo se

ha agotado. El teatro disponible «no es necesariamente el que la vida pide».

Naturalmente Guénoun, siendo francés, plantea su pregunta a partir de los datos que obtiene de la situación del Teatro en Francia (aplicables grosso modo a España). Si el teatro está en crisis es por la pérdida de espectadores y porque coincidiendo con esta retirada de espectadores se da la paradoja de que los teatros públicos y el número de compañías se multiplican y aumenta de manera espectacular el número de jóvenes que quieren vivir profesionalmente en su mundo. Es un hecho, pues, que el crecimiento en número de los que se dedican a hacer teatro no produce como consecuencia el aumento de los espectadores; por ello cualquier planteamiento que intente analizar la situación ha de enfocar de manera conjunta la actividad de hacer teatro y la actividad de ver teatro.

Para explicar por qué ambas actividades son hoy divergentes, Guénoun centra su estudio en el origen y evolución de «la identificación», fenómeno dramático que ocupará un lugar central en el análisis teatral de todo el siglo XX y que para muchos sigue siendo fundamental. Empieza su recorrido, como es obvio, por la *Poética* de Aristóteles. En ella el filósofo griego se pregunta qué es lo que provoca la existencia de tragedias y comedias o, dicho de otro modo, por qué existen las representaciones teatrales. Según Aristóteles, «desde la infancia los hombres tienen como connatural una tendencia a representar, y en esto se diferencia de los demás animales, y en se-

gundo lugar los hombres tienden a encontrar placer en mirar las figuras más cuidadas de las cosas cuya visión nos es penosa en la realidad; placer que se encuentra en el hecho de que al verlas se aprende a conocer». Resulta, pues, que la necesidad del teatro en el modelo aristotélico es el resultado de una unión —por más que en el tratado no se explicita y haya que deducirlo— de dos necesidades: la necesidad de una «práctica» escénica (tendencia a producir representaciones activas que permitan descubrir las formas inteligibles de las que se sirve el poeta) y de una necesidad de mirar lo que se representa (tendencia receptiva en la que no basta la simple contemplación, pues se busca «el placer» a través del conocimiento de los hechos compuestos en historias).

La hipótesis de una mimesis (activa representación de acción) indiferente a la relación entre imitador e imitado ayuda a comprender por qué Aristóteles no distingue en su tratado entre «actor» y «personaje» (lo que nosotros llamamos personajes no recibe denominación específica en el tratado), entre acción representada y acción de representar, y por lo tanto explica por qué no existe en la *Poética* ninguna teoría sobre el actor habiendo como había muchos actores en Atenas. Explica también por qué Aristóteles ignora igualmente toda posibilidad de reconocimiento propio del espectador como tal espectador. Como le parece superfluo el reconocimiento imitativo de los héroes al que podrían proceder los espectadores por referencia a una historia ya conocida (dice el griego que «lo conocido no lo es más que de una minoría, lo que no impide que agrade a todos»), es decir, no encara la hipótesis de que un espectador ante las desgracias de Edipo pueda decirse «ese soy yo», pueda identificarse como sujeto.

¿Hay pues algún lugar en el teatro del que habla Aristóteles para «la identificación»? La catarsis opera como consecuencia del conocimiento, es el «efecto purificador de las pasiones ejercido sobre el espectador por la tragedia, al suscitar en él la compasión o el horror ante los males y desgracias». Sí la hay en la anagnórisis, pero funciona, en su doble sentido de reconocimiento del otro (Ifigenia reconoce a Orestes) o reconoci-

miento de sí mismo (Edipo se reconoce culpable), siempre dentro del poema, es decir, en su vertiente activa, no en su vertiente receptiva. No concierne a la relación de la sala con la escena.

A continuación Guénoun se detiene especialmente en *La pratique du théâtre* de François Hédelin (el abad d'Aubignac), escrito en 1657 con la idea de devolverle al teatro el esplendor que tuvo con los griegos y que los años medievales habían ido reduciendo y simplificando. Pero bajo la idea de recuperar los preceptos de la *Poética* aristotélica se atisban diferencias de planteamiento con respecto al modelo, cosa que por otra parte ha ocurrido cada vez que se ha intentado interpretarlo por la dificultad que presenta traducir e interpretar un texto transmitido de manera incompleta. En *La práctica del teatro*, que en el fondo es otra preceptiva dedicada fundamentalmente a la escritura o composición del «poema dramático» más que a los aspectos escénicos (aunque encontremos también un estudio minucioso de la manera como trabajaban los actores en el siglo XVII y las condiciones en que lo hacían), nos encontramos ya con un capítulo dedicado a los espectadores:

Mi intención no es enseñar el silencio que deben guardar los que ven representar una tragedia, ni tampoco la atención que deben prestar ni lo que deben hacer cuando juzgan ni con qué espíritu deben examinar, ni lo que deben hacer para evitar los errores... Yo hablo de los espectadores en función del poeta y con relación a él solamente para hacerle conocer cómo debe tenerlos en el pensamiento cuando trabaja para el teatro.

En la práctica escénica, el Abad, lejos de la unidad de la praxis aristotélica, trabaja en distinguir lo que llama el espectáculo —el dominio de lo que tiene lugar sobre la escena—, es decir, los actores, la decoración, las máquinas, de lo que denomina «la historia verdadera o que se supone verdadera». Para el abad de Aubignac, y sigo la exposición de Guénoun, «el poeta debe a la vez agradar a los espectadores y mantener la verosimilitud de las cosas», distinguir entre lo que pasa efectivamente sobre el escenario y la verosimilitud de la acción

DENIS
GUÉNOUN
LE THÉÂTRE
EST-IL
NÉCESSAIRE ?

PENSER LE THÉÂTRE
Circé



teatral, y así «lo verosímil es la esencia del poema dramático, sin lo que nada razonable se puede decir en la escena», ni transmitir emociones a los espectadores. Lo verosímil aparece bajo la condición de una imagen. La distinción entre el régimen de la representación y el de la «historia» se apun-tala en presencia de espectadores. En la representación los espectadores son los reyes; en el otro dominio, el del poeta, la historia verdadera cede ante la verosimilitud.

El teórico francés del siglo XVII empezó su tratado planteándose la necesidad de los espectáculos: ¿Para quién son necesarios? Para los Príncipes, para los gobernantes. El teatro es una necesidad de Estado, una necesidad política, y es absolutamente imprescindible para la instrucción del pueblo inculto. La necesidad del teatro se inscribía en Aristóteles en la naturaleza de los hombres; ahora se piensa en su organización comunitaria. Importa así la relación entre escena y sala, y la identificación no funciona solo ya en el seno del relato.

Tendremos que llegar sin embargo al siglo XVIII para que la disociación del actor y del «rol del actor» nos permita decir que «el teatro ya no es solo el arte de escribir en vista de la representación, sino el arte de representar lo que ha sido escrito», y es Diderot (que cuenta con las aportaciones de Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, 1750) quien en la *Paradoxe du comédien* (v. 1770) marca radicalmente la separación entre actor y personaje: como el actor es ajeno a lo que muestra, queda abierta la posibilidad de «conocer», pues sabe lo que él hace («el actor no es el personaje; lo representa, y lo representa tan bien que lo toman por tal; la ilusión es para “los espectadores”, pues el actor sabe que no lo es»). En la *Poética* la práctica de la escena ofrecía objetos de conocimiento a la sala; ahora es la escena la que conoce. El que actúa no puede identificarse con su personaje más que estando fuera de él. La palabra identificación, el concepto viene gestándose desde antes, aparece por primera vez en Diderot al hablar del actor.

Los dos campos de la actividad teatral parecen a su vez escindirse en dos, en el de los que lo hacen aparece claramente ya un doble juego, el de su actividad real y el de

las imágenes que producen. Se intuye aquí la próxima aparición del director escénico con el valor actual. Diderot habla de un napolitano que ensayaba su texto con los actores durante meses. Y en el campo de los que miran, los espectadores, empieza a concretarse la figura de «el espectador», en singular, como abstracción de aquellos y concretada en el espectador tipo frente al número de ellos.

El trabajo de Freud *Personajes psicopáticos en la escena* ayudará a esclarecer «la identificación», como identificación positiva (uno se reconoce idéntico al otro) y como identificación negativa (se ve diferente). La importancia que alcanzará la identificación en la crítica teatral debe mucho a las teorías freudianas, que utilizan con frecuencia el vehículo del teatro para su exposición. Freud nos dice que en el Teatro el espectador (el estudio se hace desde el espectador mismo, desde su propia experiencia como espectador) se identifica con el héroe y que esta identificación es posible gracias a la ilusión en que ella se integra. En el fondo el espectador es un individuo insatisfecho, a veces fracasado y mal colocado socialmente, que quisiera ser de otro modo aunque sabe que nunca podrá conseguirlo en la realidad y que el teatro se lo hace posible en su imaginación; la identificación con los héroes le permite probar sensaciones e identificarse con una realidad que no es la suya. Es la ilusión de ser otro la que apoya la identificación que se sustenta en el hecho de que es otra persona la que sufre o goza lo que pasa en el escenario y en que se construye sobre algo que es un «juego», que es imaginario.

Freud habla de una doble identificación, histérica, activa, mimética, representativa o figurativa (la del actor) y narcisística (deseo de grandeza, deseo de ser el héroe como una especie de ideal del yo).

Llegado a este punto de la identificación del actor con su papel, del público con el espectador y de este con el héroe, de lo que no hay duda alguna —es Guénoun quien lo escribe— es de que los espectadores de hoy no van al teatro a reconocerse en los personajes figurados ante sus ojos. Ni siquiera los actores de hoy quieren ser actores para identificarse con los Rodrigo o los don

Juan sino, lisa y llanamente, para vivir como actores, pues lo que les atrae es el oficio. Por el camino nos ha hablado del planteamiento simétrico al freudiano, pero aplicado al actor y no al espectador, que encontramos en Stanislavsky, y de las teorías «juveniles» de Brecht sobre distanción/identificación, a las que concede poca importancia real, y de la crisis del personaje en el mundo moderno. Es el momento de ver qué le ha pasado al teatro con la llegada del cine.


Los espectadores de hoy observan que otro arte —el cinematográfico— ha venido a apoderarse del «imaginario» del teatro, ha obtenido una parte de sus recursos de la estructura del espectáculo teatral. El cine se apoderó de la identificación con los héroes (que en el teatro había dejado de funcionar) para hacerlo con los Rambos, Batmans o Schwarzenegger, «pues si en el teatro el actor estaba ya definitivamente separado de su papel, en el cine por el contrario se ha logrado que vuelvan a unirse». Las consideraciones en torno a las páginas —muchas— de Eisenstein (y el interés que este mostró por *El hijo natural* de Diderot) resultan esclarecedoras para acabar de definir el punto en el que estamos, pues es en el cine (televisión, vídeo, publicidad...) donde actualmente se refugian las gentes que quieren ver personajes e identificarse con ellos o que quieren verse como sujetos-espectadores de la representación.

De todas formas, los años transcurridos desde que se editó el libro hasta hoy nos han proporcionado visiones sobre los problemas coincidentes del cine y del teatro, al tiempo que marcaban sus diferencias y desdibujaban un tanto la presión del primero sobre el segundo, en estos aspectos en que Guénoun insiste de modo especial, por lo que habría que rebajar el tono de sus conclusiones y te-

mores. No se ha producido esa huida total del teatro hacia el cine, y si se me permite decirlo, ha podido en algún modo producirse un recorrido inverso —y las razones son varias— pues la «identificación» con los otros o con nosotros como sujetos no ha sido cubierta totalmente por el cine.

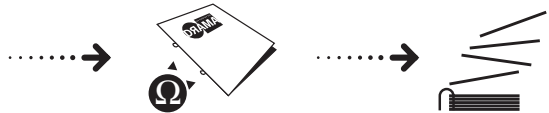
Volvamos al libro. ¿Es, pues, necesario el Teatro? Si lo que siguiéramos buscando es la doble identificación del actor y del espectador con el personaje, la respuesta es que empeñarse en mantener algo que ya no nos sirve tal como lo hemos heredado es un esfuerzo inútil. Y por más que nuevas, sugerentes y excelentes obras bien representadas puedan atraer momentáneamente al público que hoy no acude a los teatros; el mantenimiento de esa situación durará lo que duren en cartel esas obras y nada se habrá arreglado. Guénoun cree que hay que olvidar los viejos esquemas y plantear nuevas vías al teatro.

Ofrece alguna opinión —discutible por lo tanto— de cómo salir de la situación en que nos encontramos. No son sino indicaciones nada concretas, no podría ser de otro modo, que marcan caminos y recorridos como la de la recuperación de la lógica del «juego» escénico, pues es la presencia física en la escena del «cuerpo» del actor el punto de partida. Tenemos pues otra vez la representación de acciones aristotélica en el arranque. Es verdad que no será la misma idea, porque esas recuperaciones implican siempre cambios y matizaciones, pero es curioso que vuelva en cierto modo a los orígenes. De todas formas las sugerencias son atractivas y de lo que no cabe duda es de que al lector del libro le proporciona la ocasión de meditar sobre conceptos y posturas que se nos transmitieron las más de las veces de manera excesivamente simple. ■



COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega





Fragmento de *Le Théâtre est-il nécessaire?*, de Denis Guénoun

[...] Si el personaje, o al menos su eficacia, su poder imaginario (y con él todo el aparato de sus lugares, tiempos, acciones supuestas, o al menos su capacidad de cautivar) han desertado del espacio de la representación teatral, significa que sobre *la escena, ya, no queda más que el juego*. Desde luego, todavía por la escena se ven personajes y efectos imaginarios ligados a sus «papeles». Pero son ya efectos secundarios, que no sostienen la singularidad del teatro y no llevan en ellos, ni con ellos, la razón de su necesidad. Lo que se llama «*el juego*» ocupa ya todo el espacio dejado libre, llena todo el escenario. Su necesidad intrínseca no se deduce ya de la necesidad de dar vida a personajes. No hay que responder a esta demanda. Solo él estructura el espacio, responde de sí: *la necesidad del juego, es el juego*. El juego del actor no está ya prescrito por el imaginario de los personajes. El juego los sigue, los convoca, o los ignora, pero no les obedece más. El sistema de Stanislavsky no es ya el sistema del teatro —es en el cine donde deja sus marcas recientes—. No es que sus libros sean inútiles, son grandes libros de teatro, lo que pasa es que exceden al sistema. No expresa ya, en tanto que sistema, la necesidad de nuestro teatro, ni la necesidad del teatro para nosotros. Todo lo que en estos libros se refiere a «nuestra» necesidad de teatro se encuentra a pesar del sistema y a través de él. Nuestra cuestión no es ya hacer vivir, ni por lo tanto vivir los «papeles». Puede ser necesario para nosotros hacerlos vivir, pero es para *hacer vivir el juego*. Es el juego el que tiene el «papel», no a la inversa. Si los personajes están dotados de una necesidad, esta se pliega a la del *juego*, que la crea.

¿Qué es entonces este juego? ¿Cómo caracterizarlo? La cuestión es compleja, y pide una reflexión que no termina con el teatro [...]. El *juego* que invade la escena es, en primer lugar, el *juego* que no desaparece detrás de sus efectos figurantes. Aquí Brecht tiene razón, y su crítica de Stanislavsky va más lejos que el brechtismo y Stanislavsky mismo. Brechtianos o no, los actores muestran ya, en primer lugar, que ellos «*juegan*». Exponen la desnudez de su *juego*, libre de los aparatos y ropajes del «papel», y en ese espacio de visibilidad descubierta, dejan nacer los efectos «figurantes» de su exhibición. Ciertamente ningún *juego* ha logrado jamás desaparecer detrás de sus imágenes, pero ha podido pretenderlo y someterle sus conductas. El actor ha podido creer, o querer, olvidarse, eclipsarse detrás de su papel, entrar en la piel del personaje, sacar de él la materialidad de su gesto. Esta aspiración ha condicionado comportamientos escénicos, así como interpretaciones de los espectadores. Unos y otros están ya fuera de circulación. Lo que se desnuda y se exhibe así no es la persona propia del actor, su identidad plena, su ser de antes de la representación; es su *juego* [...]. Las escrituras contemporáneas, en sus logros más avanzados, se han entregado a la «de-construcción» del personaje [...], y una parte de la inventiva escénica reciente se ha desplegado fuera o al lado de esta postura. Pero lo más profundo no está en eso. El plan de actuación de los actores en escena no responde ya a las exigencias de confeccionar identidades narrativas, sino a la puesta en marcha de «una lógica del juego» [...].

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>

La habitación del niño

de Josep M. Benet i Jornet

En la otra habitación

de Paloma Pedrero

Se encuentran estas dos obras en el tercer volumen de «El teatro de papel» que edita Primer Acto con el apoyo del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid y la colaboración de la **Asociación de Autores de Teatro**.

Según viene siendo la tónica de la colección, dos generaciones de autores se aúnan para hablar al público lector de problemas, de cuestiones, de conflictos del ser humano. Benet i Jornet, veterano en las lides teatrales, remonta sus comienzos a 1970; Pedrero se iniciará quince años después; nacido en 1940 el uno; la otra en 1957, ambos, desde sus estéticas y sus particulares formas de entender la literatura dramática, han contribuido a la riqueza del teatro español en el siglo XX y en lo que ya hemos avanzado del XXI.

Sobre la importancia de cada uno de ellos y la forma de enfrentarse al elemento temático que es común a las dos piezas da buena cuenta José Monleón en su clarificadora introducción («La familia ya no es lo que era, Benet i Jornet y Paloma Pedrero»). Preceden al texto de Benet dos escritos del propio autor: «Sobre *La habitación del niño*» y «¿Tengo una personalidad propia?». Ilustran sobre la obra editada, sobre la trayectoria de su autor y, a través de su estilo ¿irónico?, ¿desenfadado?, quizás ambas cosas, sobre la existencia de un hombre inteligente, abierto y con los objetivos muy claros. He de confesar mi aprecio por la persona, que data de los ya lejanos ochenta, y mi admiración por el autor de una amplia y siempre sugerente trayectoria.

El tiempo define la imposibilidad de encontrar los márgenes de un conflicto que sucede «A las trece de la noche», en un espacio («la habitación del niño») que habrá de esfumarse, como la certidumbre sobre la realidad de los sucesos y los personajes, en el último cuadro, cuando «ya no hay habitación. Ya no hay nada». El enigma que gravi-

ta sobre el Padre, la Madre y el Niño no está resuelto, aunque sí se desarrollan dos personalidades, dos psicologías atormentadas. La pieza es intranquilizadora, rica en detalles y en lugares oscuros, un alarde de pericia constructiva cuyos antecedentes se hallan en el propio autor, que combina aquí su nunca repudiado realismo inicial con el misterio que caracterizó obras como *Deseo*.

En la otra habitación va presentada por dos textos de Pedrero. «Madres nuevas, hijas nuevas» hace las veces de introducción y lo sigue una interesantísima declaración de intenciones («Sobre mi poética»), a manera de «Breve decálogo». La pieza caracteriza muy bien la dramaturgia de su autora porque en ella concurren, de manera renovada, todos los caracteres de su teatro. El conflicto tiene lugar entre dos mujeres, una madre y una hija, que coinciden al anochecer en la buhardilla de la casa de los padres, y que sirve de apartamento a la hija. El tiempo se constituye en oponente de los personajes y es también un elemento de la técnica dramática. Con media hora cuenta la madre, antes de que llegue quien espera; cuarenta y cinco minutos es el tiempo de la hija; por fin, hasta el desenlace, habrá transcurrido la hora y pico de la representación, que deberá producirse en tiempo real. Con una construcción impecable, la acción progresa en secuencias que concluyen en descubrimientos. Paloma dejará la puerta abierta a sus dos mujeres. Ella confía en sus criaturas porque, como tantas veces ha asegurado, las ama.

El lector disfrutará sin duda con este libro (quien escribe lo ha hecho) en el que un hombre y una mujer, importantes representantes de la dramaturgia actual, se han visto unidos en el territorio de la escritura dramática para mostrar, una vez más, el placer que deriva de la lectura del texto teatral. ■

Virtudes Serrano

La habitación del niño
En la otra habitación

de
Josep M. Benet i Jornet
y **Paloma Pedrero**

Introducción
José Monleón

Colección
El Teatro de Papel

Editorial
Primer Acto



El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm

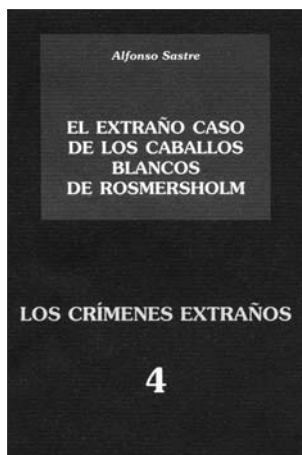
de Alfonso Sastre

Mariano de Paco

El extraño caso
de los caballos blancos
de Rosmersholm

de
Alfonso Sastre

Editorial
Hiru, Hondarribia, 2006



Con la trilogía *Los crímenes extraños*, Alfonso Sastre realizó en 1996 una «curiosa incursión» en un campo cercano al del terror fantástico, que había cultivado en distintos géneros desde tiempo atrás. *¡Han matado a Prokopius!*, *Crimen al otro lado del espejo* y *El asesinato de la luna llena* son los títulos de sus tres piezas. Un subtítulo con común apreciación de género los acompaña («drama policíaco») y se matiza en cada caso con un adjetivo que las apellida con valor distintivo: «político», para el primero; «fantástico», para el segundo; «psicológico», para el tercero. Tales términos delimitan elementos temáticos dominantes particularizadores de las piezas, pero, contemplados en el conjunto, configuran la peculiar especie de la trilogía, que contiene esos tres integrantes en cada obra.

En las páginas que el autor dedica a sus «Diarios de trabajo» y a las «Notas y reflexiones» que preceden a los textos apunta en más de una ocasión la hipótesis de que se «está escribiendo siempre la misma obra o una obra muy parecida» y se pregunta si «en los primeros años de nuestra vida está ya todo lo que habrá de ser después». Este nuevo teatro de Sastre se desarrolla efectivamente bajo cánones diferentes, pero, a la vez, asume caracteres, temas y formas anteriores. Después de la despedida del teatro en 1990, ha surgido otra obra de las cenizas que la precedieron. *Los crímenes extraños* es una creación que se fundamenta en la anterior y que guarda con ella la singular distancia que corresponde a la dualidad de un autor en dialéctica y difícil relación con los escenarios de su sociedad.

En 1998 tuvo Sastre la idea de añadir un episodio a la vida de Rodes en el que este investigaría qué sucedió realmente a un personaje del drama de Ibsen, Rosmersholm. El proyecto quedó abandonado, como nos

cuenta en *Limbus*, pero en noviembre de 2005 resurge orientándose hacia una vertiente metafísica que puede tener algo que ver con una película de Kurosawa, en la que «sus personajes penetran en un cuadro de Van Gogh». En las «Notas para una prehistoria de la escritura de este extraño drama», más breves que las de los otros textos de la trilogía, se pregunta el autor por las razones de esa revivificación, quizá motivada por la voluntad de volver a la creación después de componer varios libros teóricos y por la posibilidad de una puesta en escena de *¡Han matado a Prokopius!*

El drama se escribe con rapidez, de noviembre de 2005 a mayo de 2006, con el obligado paréntesis que entre diciembre y marzo impuso una enfermedad del dramaturgo. Y así *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm*, «un episodio, extraño y desconocido, de la vida y las aventuras del hoy difunto inspector de policía Isidro Rodes y su gentil ayudante Pepita Luján» convierte la trilogía en tetralogía y constituye «un involuntario homenaje a Ibsen», admirado autor de cuyo centenario Sastre no había tenido advertencia.

El drama comparte elementos de los tres que lo preceden, con idénticos protagonistas, pero contiene otros que acentúan aspectos de textos anteriores. El primero es el de la duplicidad de espacios, que es una duplicidad de «mundos»: el de los personajes que habitan en la tierra, en Oslo o en Madrid, y el de los que se mueven en el cielo de la poesía en la dimensión 8 del monte Parnaso. Aquellos y estos son reales y por eso se produce una correspondencia entre ellos que es el núcleo del argumento creado por Ibsen y «desestructurado» por Sastre. Esta invención nos hace estar en una situación dual, tan querida por este autor. En tal contexto se encuentra la relación entre el crea-

dor y sus criaturas, «efecto Segismundo» que tiene un espléndido desarrollo en la escena final cuando Sastre recibe en Madrid a Isidro y a Pepita. La ironía y el humor, siempre presentes en la acción, cobran ahora

un alcance que es resumen y conclusión de cuanto hemos visto. *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm* resulta, por todo ello, un excelente ejemplo de la reciente dramaturgia de Alfonso Sastre. ■

Electra en Oma (1)

de Pedro Manuel Villora

Los fantasmas de la casa de Atreo turban de nuevo nuestro sueño. Pedro Manuel Villora los ha conjurado y nos los ha metido en casa, si es que aún podemos llamar nuestra a la morada de los «hijos de Aitor, del tótem del toro», como decía Baroja. Porque esa es la cuestión, precisamente: si el viejo palacio ha de ser un islote encerrado en sí mismo o si, por el contrario, ha de compartir los destinos de la Hélade, como hiciera en el pasado, cuando se unió al resto de los dánaos para la empresa común que dio carácter y sentido histórico a la turba de reyezuelos que componían el mosaico aqueo.

Los mitos de la antigua Grecia son de una fecundidad inagotable, tienen un poder de sugestión que continuamente los remorza, siempre están disponibles para inundar de fuerza y de hermosura los nuevos temas que los tiempos nuevos van haciendo aflorar de la conciencia colectiva en el curso de las edades. En esta ocasión, los hijos de Agamenón nos han traído su ilustre conflicto desde Argos a la convulsa Euzkadí, y la remota tragedia renace nuevamente embelleciendo y alumbrando un problema de cotidiana actualidad.

Mi primer contacto con *Electra en Oma* fue previo a la aparición del libro: leí este drama el 20 de noviembre de 2005 como jurado en el *Premio SGAE*, y aquella lectura de un autor oculto bajo la plica tuvo para mí el interés añadido que siempre me despierta el mundo helénico en general y el de los Atridas en particular, en cuyos sangrientos destinos me introduje osadamente hace tiempo, dedicando mi simpatía y

adhesión a la pareja de los «malos», a la reina conyugida y a ese amante suyo tan universalmente despreciado, el cobarde Egisto, de quien hice mi protagonista y cuyo envilecido nombre puse en la portada de mi pieza como título que ya anunciaba su objeto y contenido.

Esta preferencia por los tradicionales antagonistas de los héroes del conflicto no condicionó, naturalmente, la objetividad de mi lectura ni perturbó el placer con que la hice. Aquella visión del mito clásico con que el desconocido autor lo proyectaba sobre una actualidad tan próxima y palpitante como el conflicto vasco, y la belleza con que el tema se exponía, me sugirieron que bien podía ser aquella la obra ganadora del concurso, una posibilidad que bien pronto se desvaneció al hacerse público que le había sido otorgado el *Premio Beckett* en su primera edición, lo que, según las bases, la inhabilitaba para ser premiada en el concurso de la SGAE. Bien: en todo caso, ese otro premio me reafirmaba en mi criterio sobre el valor de la obra, al que por añadidura avalaba el nombre de su autor, un dramaturgo ya reconocido y consagrado. El *Premio Beckett* acreditaba que igualmente hubiera merecido el *Premio SGAE*.

La acción se sitúa en un Argos que es, al mismo tiempo, Euzkadí. Y, más concretamente, centrada y recluida en el bosque de Oma, donde se hallan esos árboles fantásticos de troncos decorados por Agustín Ibarrola, un lugar mítico para albergar el mito. Y, en torno, Euzkadí. Se trata del Argos de Esquilo, de Sófocles y dudosa-

Domingo Miras

Electra en Oma

de
Pedro Manuel Villora

Prólogo
Santiago Martín Bermúdez

Editorial
**Fundación Valparaíso,
Mojácar, abril 2006**

⁽¹⁾ *Premio Beckett de Teatro 2005*

mente de Eurípides, que mezcla en su texto a Argos y a Micenas, donde sitúa el palacio de Agamenón, pero citando a Argos con frecuencia, dando la impresión de que este sea el territorio y Micenas la capital, lo que tampoco encaja bien con el texto homérico, que en su canto II del famoso catálogo de las naves viene a decirnos tajantemente que los de Argos iban a las órdenes de Diómedes, y los de Micenas a las de Agamenón:

*Y los que poseían Argos y la amurallada Tirinto,
Hermione y Asina, asentadas en una profunda rada,
Trezén, Eyones y Epidauro, rica en viñedos;
y los jóvenes aqueos que poseían Egina
y Masete,
sobre estos mandaba Diómedes, valeroso en el grito
de guerra...*

Mientras que, en el caso de Micenas, dice a continuación:

*Y los que poseían Micenas, bien edificada fortaleza,
la opulenta Corinto y la bien edificada Cleonas,
...
De sus cien naves era jefe el poderoso Agamenón
Atrida; a este con mucho las más numerosas y mejores
huestes acompañaban. Se había revestido de
cegador bronce...*

(*Iliada*, II, 559-563 y 569-578.
Trad. Emilio Crespo Güemes)

¿Argos o Micenas? Hace mucho tiempo, en septiembre de 1972, recorría yo las ruinas de Micenas por la mañana temprano, antes de que llegasen los autocares de turistas. La planta del palacio era fácilmente identificable: el patio, la base de las dos columnas que dan acceso al vestíbulo y, tras este, el megarón, la sala principal del edificio, donde estaba el trono del dueño y el brasero de piedra rodeado por las cuatro columnas que sustentaban el ya inexistente techo con la redonda abertura de salida de humos: aquí se hacía la vida solemne, aquí se celebraban los banquetes, aquí murió Agamenón, si es que lo hizo, en un banquete y, en mi heterodoxa versión del tema escrita dos años antes, también Clitemnestra. Mi apasionado interés de toda la vida por el mundo de ideas, imágenes y sensaciones que esto evocaba, puede hacer comprensible mi emoción en aquella hora temprana de soledad sin más compañía que mi mujer y las piedras venerables que en tiempo inmemorial habitaba la Erinis.

Desde aquella elevada posición, se veía extenderse hacia el Sur la llanura argiva recorrida por el Ínaco, con la ciudad de Argos allá, en el llano, al pie del monte Larissa. Yo recordaba el famoso «telégrafo de hogueras» que en la *Orestíada* hizo saber a la reina la caída de Troya. El último de los montes cuya lumbre pudo ver el vigía apostado en la terraza del palacio era el Aracneo: con el mapa previamente aprendido, lo veo sin dificultad, por la parte de Levante; aunque todavía algo a contraluz, ya se dora la suave curva casi horizontal de su cima, que en el extremo de la izquierda se eleva en un cono que forma un conjunto armonioso con el resto. Es un hermoso monte que se ve perfectamente desde aquí, pero que se verá lo mismo desde Argos, solo que un poco desviado hacia el Norte.

Así pues, ¿Argos o Micenas? ¿La ciudad de la fértil llanura que dio su nombre a toda la península llamada de la Argólide, o la ciudad alta y pequeña, hirsuta, fácil de defender pero imposible de ensancharse, encastrada entre los dos enhiestos cerros, Zara y Hagios Ilías, que en el crepúsculo tienen un tono sombrío y una silueta algo siniestra? En la época homérica, sin duda sería Micenas, pero en la de los trágicos, ya en la Grecia histórica del siglo V, Micenas ya no era nada, quizá despoblada por el traslado de su población a la ciudad vecina, mientras que la rica Argos era la bien conocida capital económica de la próspera Argólide y, además, aliada de Atenas en la guerra del Peloponeso, una alianza que Esquilo se cuidó de representar ya en el remoto tiempo de los Atridas, con un Orestes agradecido a la ciudad de Palas, a la que prometía que Argos estaría siempre a su lado:

*Jamás ningún piloto de mi tierra ha de venir aquí
blandiendo una aguerrida pica. Y yo mismo, que a
la sazón dormiré ya en mi tumba,
al transgresor del
juramento que ahora os hago, haré que se arrepienta
de su empeño con terribles desgracias,
poniendo al desaliento en su camino y siniestros
auspicios a su paso.
Pero si es observado el juramento y si
honran a esta
ciudad de Palas con la aliada lanza,
me mostraré clemente...*

(*Euménides*, 765-774. Trad. José Alsina)

Argos y Atenas, aliadas contra Esparta: el teatro al servicio de la ciudad.

Bien está, dejemos ya el excurso, sin duda excesivo pero caro a mi corazón, y volvamos al libro que Pedro Manuel Villora ha escrito después de meter también su cabeza y su corazón entre aquellos muros sangrientos que ha visto, además, reproducidos en las verdes colinas que habitan los afortunados vascos. Las referencias a Argos serán constantes, pero siempre con la permanente evidencia de que Argos es el suelo de Vasconia. Y en ese suelo está el bosque de Oma, un «bosque sagrado sembrado por un dios para festejar el nacimiento de Agamenón». Nos lo dice Demódoco, dirigiéndose a los agresivos jóvenes que componen el Coro y que están talando el bosque, un bosque al que ellos llaman «ofensivo e insultante» porque lo consideran un «cáncer que ha crecido en la ciudad de Argos, la herencia del odiado Agamenón».

Estamos, pues, en la situación que podemos considerar de arranque de *Coéforos*, con un Agamenón ya muerto y un Argos obediente a Egisto empeñado en olvidar la memoria del periodo anterior, una memoria que en buena parte representa ese sagrado bosque que nació de origen divino en celebración del natalicio del gran rey y entre cuyas raíces reposan los restos de ese mismo rey asesinado. El acto de talar ese bosque tiene, pues, un doble significado: el práctico de labrar con su madera el nuevo tálamo nupcial para Clitemnestra y el usurpador, y el simbólico de destruir el recuerdo de un tiempo pasado que se quiere abolir. Son tiempos nuevos que niegan y contradicen a los antiguos: si Agamenón trascendió los estrechos límites de Argos para unirse a las demás ciudades de Grecia con objeto de acometer empresas de magnitud universal, los partidarios de Egisto aborrecen esa apertura al exterior y han optado por encerrarse en sus valles umbríos, en sus estrechos horizontes, en sus costumbres ancestrales, en su lenguaje secreto, en su política de campanario, y en su endogámico viraje hacia su propio interior vuelven la espalda al mundo de fuera, desconfían de todo lo extraño, y odian cuanto pueda sugerir una apertura de cualquier clase. Cualquier desconocido puede pro-

ceder del exterior y en ese sentido despierta su recelo: «No te conozco, no pareces de estas tierras. No eres de los nuestros y aquí no nos gustan los forasteros».

Estas inamistosas palabras le dirige el Coro de taladores a Demódoco, y hace bien en desconfiar de él, pues no se trata de un «forastero» cualquiera. ¿Quién es Demódoco? Esta misma pregunta se hace el prologuista del libro, Santiago Martín Bermúdez, y para responderla prescinde ante todo del cantor de la corte de los feacios que hizo lloriquear a Ulises (que a su vez tenía a Femio en su casa), para quedarse con Pausanias y con el divino Néstor, el anciano parlanchín homérico rey de la arenosa Pilos que, en la *Odissea*, le cotilleó a Telémaco los chismes de alcoba de Argos, quizá para entretener al muchacho con su poquito de prensa del corazón, detallándole que Agamenón había dejado junto a su esposa un aedo para «velar» por ella. Este aedo, que carece de nombre salvo en un diccionario consultado por Martín Bermúdez que yo no conozco, es el Demódoco de Villora:

DEMÓDOCOS. ¿Y recuerdas también al mísero poeta que tu padre designó para ayudar a Clitemnestra en el gobierno de Argos durante su ausencia?

ELECTRA. ¡Demódoco!

DEMÓDOCOS. Sí, Demódoco; ya veo que, después de todo, te acuerdas de mí.

Ese aedo innominado que se cita de pasada en la *Odissea* y que Pausanias recuerda más de mil años después, es rescatado por Villora y bautizado con el mismo nombre que tenía el aedo del rey Alcínoo, seguramente no por casualidad: me atrevería a suponer que ese préstamo de nombre de un poeta a otro viene a identificarles significativamente como depositarios de la memoria histórica, como desveladores del pasado (el uno narra la guerra de Troya, el otro narrará la muerte de Agamenón a Electra). Demódoco es, pues, el transmisor de la memoria, y así su sentido se amplía abarcando un significado múltiple; es todos y cada uno de los poetas que han recordado la historia de la casa de Atreo, incluido el propio Villora, su creador.

El Coro de brutales cortadores de árboles ha puesto de relieve ante Demódoco



su xenofobia, su cerril adhesión a Egisto y sus ideas de patriotismo estrecho y excluyente. Con ello se ha puesto de manifiesto el panorama político general: así estamos en Argos, tras la muerte de Agamenón. La aparición de Electra planteará el tema trágico a escala individual, y Vllora vuelve a ser sumamente original al presentarnos a la hija de Agamenón como partícipe en un primer momento de la ideología de Egisto y los suyos: ella no entendía los objetivos amplios, generosos, ecuménicos de su padre, tal como confiesa a Demódoco en un convincente parlamento:

ELECTRA. Creí en Egisto en un primer momento porque me parecía un hombre íntegro y consecuente con sus ideales, que incluían una buena dosis de justicia. Justicia para la ciudad de Argos, quiero decir, devuelta al alto lugar como nación del que mi padre iba a desposeerla disolviendo su identidad entre el marasmo de las poblaciones griegas. Egisto nos fascinó a cientos de jóvenes de Argos, incluyendo a mi hermano Orestes y a mí...

Ahora bien: esta Electra ignora el conyugicidio de su madre, piensa que su padre fue asesinado por unos desconocidos que representaban las ideas de Egisto, un asesinato que adopta un formato que nos es familiar: Agamenón sube a su carruaje...

ELECTRA. ... Y justo entonces se funde la luz con la oscuridad, la tierra tiembla, brota el trueno y el cuerpo de Agamenón se rompe en mil pedazos.

El horror y el odio por los asesinos de su padre transforman a Electra en la que acude al bosque de Oma para reencontrarse con el recuerdo paterno, la que abomina de Egisto y de las nuevas bodas de la madre, la que encuentra Demódoco, ya madura, para recibir la terrible revelación: la complicidad de Clitemnestra en la muerte de Agamenón. Y Electra entra definitivamente en la tragedia, se hace tragedia ella misma.

La obra de Vllora es un texto plenamente político. La cita de Pasolini que ha puesto a su frente no es gratuita, sino rigurosamente exacta: esta tragedia es «única y exclusivamente política». La gran belleza de su lenguaje, con una estructura versificada llena de ritmo y armonía, el prestigio y la hermosura del mito helénico que envuelve con total transparencia el verdadero tema de la obra, no nos hacen olvidar, sino que, por el contrario, nos recuerdan continuamente que se está hablando de Euzkadi, que los partidarios de Egisto que se han apoderado de Argos son los nacionalistas radicales que persiguen a los que «no son de los suyos» y que considerarían en su día a los demás, a los «otros», como ciudadanos de segunda; que los argivos son los vascos y que los odios y los crímenes que desgarran la casa de los Atridas son los mismos que desgarran a esa tierra que parece recorrida por un viento de locura.

La tragedia clásica ha descendido nuevamente del reino de los dioses y ha envuelto con su ropaje augusto a la miserable lepra del terrorismo que está destruyendo a un pueblo: Pedro Manuel Vllora ha escrito la tragedia de Euzkadi. ■

Visita nuestra web

www.aat.es



El teatro también se lee

IMÁGENES

Carmen Codoñer

Universidad de Salamanca

La infancia, incluso la adolescencia, para mí es un número limitado de fotos aisladas que al llegar a la madurez fui organizando sin una idea muy exacta del orden cronológico en que se sucedieron en la realidad. Los cuatro años se sobreponen a los ocho y los doce sobre los quince. En la reconstrucción se imponen, más que el recuerdo, las sensaciones: olores, colores, imágenes de lugares, sonidos ásperos o suaves... El resultado es un conjunto incoherente del que emergen como escollos algunos episodios recurrentes, que nosotros consideramos piezas claves para la interpretación del proceso que nos ha llevado a ser lo que somos. Y que, con el paso del tiempo, reelaboramos inconscientemente adaptándolos a la idea que nos hemos forjado de nosotros mismos.

Sin embargo, dentro de esas sensaciones destacan algunas que, por su escasa incidencia en la formación de nuestra personalidad, tienen ciertos visos de verosimilitud.

No recuerdo la edad. Desde luego, pasados los ocho años. De mis veranos en Ayora conservo sensaciones, imágenes. Posiblemente muchas infancias gozan de recuerdos semejantes. Pero no todos hemos compartido la misma casa en verano, ni los mismos familiares. La casa de mis tíos encerraba un misterio, un tesoro incalculable: libros. No como los que yo acostumbraba a ver en mi casa, casa de maestros, seleccionados de acuerdo con criterios formativos: autores clásicos; libros básicos de historia, geografía, literatura; diccionarios...

Eran libros que respondían al criterio único de quien había sido su dueño. Un sastre de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, creyente en el progreso y en la liberación del hombre por la cultura. Un hombre «ilustrado». Junto a un abundante número de almanaques de Bailly-Baillière, volúmenes de *El Hogar y la Moda*, pequeños manuales del médico en casa y folletines, todo encuadernado por el mismo dueño, una espléndida colección de la «Novela Teatral».

dernado por el mismo dueño, una espléndida colección de la «Novela Teatral».

Me parece que es un rasgo común a todos los niños la consideración de la siesta como una maldición divina; hay tanto que hacer en la vida que la pérdida de esas dos horas se presenta como un desastre de gran magnitud. Otros tiempos, otros comportamientos. Cuando se decretaba la hora de la siesta había que acostarse. Pero nada impedía levantarse, con tal de que nadie se apercibiese de ello. Cerradas la contraventanas del balcón, era fácil levantarse con sigilo, entreabrir el balcón y sentarse a leer en una silla bajo un sol de justicia. Allí, a lo largo de tardes y más tardes, me leí tomos y tomos de la «Novela Teatral»: Muñoz Seca, Vital Aza, Marquina, pero también Calderón, Tirso... Leía sin programa, siguiendo el orden en que estaban encuadernados. No sabía de nombres, ni de títulos, y mi atribución de calidad se basaba en un criterio inexistente, que iba formándose precisamente con esas lecturas. Disfrutaba encajando los personajes en la escena, que recomponía de acuerdo con las sucintas acotaciones. Era atractivo encontrar reflejadas, directamente, sin reflexiones de autor ni descripciones de caracteres, escenas de una vida que no era la mía, que me exigía —y me permitía— trasladarme a un mundo diferente que debía recomponer. Era necesario recurrir a imágenes vistas en cuadros y en ilustraciones para poder reconstruir la escena. La necesidad de suplir un ambiente, recrear la situación en que ese fragmento de vida debía insertarse, era una ventana siempre abierta a la imaginación, libre de una guía que forzara mi propia interpretación.

Creo que «aprendí» a leer con el teatro. Y todavía ahora, cuando tomo en mis manos una novela, me sorprende imaginado cómo se comunicarían en escena los personajes cuya identidad se revela por procedimientos no teatrales, sino narrativos. ■

Fernando Arrabal,

«Chevalier de la Legion D'Honneur»

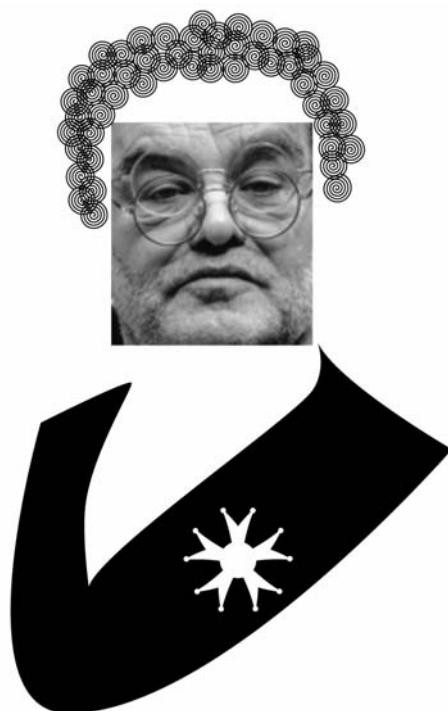
Robert Dengler Gassin

CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, CÓNsul (A. H.) DE FRANCIA

Estas líneas sobre Arrabal me llevan a escudriñar en el yo que era hace cuarenta años para trasladar al papel recuerdos parisinos y estudiantiles cuando formaba parte del Grupo de Teatro de la Sorbona. Este papel lo firmará aquel mismo yo tan idéntico y tan distinto hoy. También Arrabal: igual de jovial, de occurente y espontáneo. Y de loco, lo dice él, porque es la condición del auténtico artista. Lo comprobé en una visita que realizó a Ciudad Rodrigo siendo ahora Caballero de la Legión de Honor, la más ilustre condecoración francesa, creada por el propio Napoleón ¿Qué habría pensado de ello Arrabal hace cuarenta años?

He vuelto a leer unos escritos suyos de aquellos años; se desprende de ellos entusiasmo, lo habita un dios que le infunde alegría, risa comunicativa. Será este el privilegio reservado a algunos hombres realmente libres (creo que Fernando significa 'hombre libre'). Me veo pues cuarenta años atrás ensayando una obra de Arrabal, *Guernika*. Era el trece de mayo de 1968. Habíamos estado toda la tarde ensayando, combinando efectos de colores, luces y ruidos — bombardeo, tiroteos, gritos, llantos, lluvia, truenos, y besos o palabras de aliento y amor—. Me gustaba el teatro, la complicidad del público. ¡Qué tiempos!

Aquel día, 13 de mayo de 1968 tuvimos que salir por «l'issue des artistes». El Institut estaba cerrado a cal y canto. La *rue Gay-Lussac* ya no tenía adoquines. Habían servido para levantar barricadas. Lo mismo pasaba en el *boulevard Saint-Michel*, a escasos metros. Se suspendieron casi todos los ensayos. Con todo, representamos la obra en julio. Aproveché ese tiempo para leer más obras de Arrabal, esperando que con más lecturas del dramaturgo me resultara más



fácil entrar en ese juego teatral. Poco conocedor del teatro de vanguardia, admitía sin dificultad una puesta en escena «progre», pero el texto y la acción tenían que respetar las famosas reglas clásicas. Con el teatro de Arrabal me parecía que había introducido el demonio en casa. ¿Cómo invitaría a mi padres a ver esa obra? No recuerdo, pero creo que no fueron. Salíamos cansadísimos de los ensayos de *Guernika*, vivíamos la destrucción, la barbarie, el amor de aquella vieja pareja —parecían niños— pisoteado, arrancado de su jardín secreto. Y el árbol de *Guernika*, verde sobre fondo gris, del cuadro de Picasso.

Terminó la representación. Arrabal se subió al escenario fundiéndose en un abrazo con sus actores. El público tuvo que esperar a que se aquietaran los ojitos del autor, redonditos, como los rizos de su fron-

dosa caballera; se le veía feliz, *fou de joie*, agradecido como un niño. Aquel niño es hoy todo un Caballero de la Legión de Honor. Exclama, al recibir la condecoración de manos de Jack Lang, ex Ministro de Cultura del gobierno de Mitterrand: «¡Qué suerte!». Dicen, y es verdad, que a los franceses nos gustan los símbolos, los emblemas de la República, su bandera tricolor, la Legión de Honor, la Marsellesa, la Escuela Pública. Y nos gusta que Francia siga siendo considerada *Terre des Arts* que sabe reconocer el genio de hombres como Arrabal, Picasso, Miró, Dalí. Sin dejar ninguna duda sobre su identidad española, esos hombres supieron enriquecer en París su personalidad, su fantasía creadora, su talento universal agudizados, seguramente por la lejana y nostálgica patria, en un crisol donde se fue fraguando durante siglos una cultural universal respetuosa de los grandes valores estéticos y éticos. ■

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

