

# TEATRO DEL OCIO

## CONSUMO DEL TEATRO EN ESPAÑA

Josep Lluís Sirera, José Antonio Pérez Bowie, Gustavo Ott

(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 Enriquez 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 Enriquez

Santiago Martín Bermúdez

Domingo Miras

Virtudes Serrano

Miguel Signes Mengual

EDITA

AAT

DEPOSITO LEGAL

M-6443-1999

ISSN

1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES

Martín Moreno y Altozano

www.mm-atriana.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)

© de esta edición: AAT.

© de los artículos: sus autores.

La AAT no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los colaboradores en sus artículos y se reserva el derecho de no publicar aquellos de contenido ofensivo o discriminatorio.

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 ocio cautivo

JESÚS CAMPOS GARCÍA

## 4. Teatros y otras formas de ocio

JOSEP LLUÍS SIRERA

## 9. Sobre consumo teatral.

Algunas notas a la cartelera madrileña reciente

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE

## 15. El entretenimiento ha muerto.

Sobre teatro, el espectador y la bestia

GUSTAVO OTT

## 24. De aquí y de allá

SELECCIÓN DE MIGUEL SIGNES

## 26. Cuaderno de Bitácora

Llueve en Barcelona

PAU MIRÓ

## 30. Libro recomendado

*La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, de Pierre Bourdieu

MANUEL GONZÁLEZ DE ÁVILA

## 33. Reseñas

*Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)*, de Itziar Pascual. Por Berta Muñoz Cáliz

*Caídos del cielo*, de Paloma Pedrero. Por Luis María Anson

*La venganza de la señorita Trevélez* y *El hombre risa*,

de Javier Maqua. Por Fermín Cabal

## 38. El teatro también se lee

La paradoja del teatro leído

RICARD BELLVESER

## 40. Un reconocimiento merecido

GUILLERMO HERAS



**(ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:





Jesús Campos García

erder el tiempo, como dejar correr el agua, podría llegar a considerarse delito ecológico. Aun así, yo suelo solazarme con ese despilfarro, por mucho que la ecología, en su ver-

tiente más eclesiástica, se empeñe en culpabilizarnos hasta por respirar. Vivir el tiempo libre en libertad debería ser el mínimo derecho exigible al modo de vida occidental, aunque de momento parezca inalcanzable. Si entregamos nuestro tiempo a la causa común de construir una sociedad capaz de devolvernos tiempo, tampoco es mucho pedir que no nos lo devuelva envenenado. Que es justo como lo respiramos: con altas emisiones de «ideas CO<sub>2</sub>».

Tampoco es que esto sea un invento reciente; ya los romanos sabían que la conquista se hacía con las armas, pero que para colonizar a fondo lo mejor era el ocio —teatro y circo, hoy cultura y deporte—; ofrecer tiempo libre, y pacífico, aunque no inocente.

Doy por sabida la utilización doctrinaria que se hace tanto de la práctica como de la contemplación del deporte —participación, competitividad, esfuerzo, superación, éxito; valores muy rentables en todo tipo de empresas: económicas, políticas, militares...— para centrarme en las contaminaciones culturales, no solo porque sean las que más nos conciernen, sino, sobre todo, por ser las más perniciosas.

Así, a bulto, y visto el uso que suele hacerse de la cultura —distintivo de clase, diadema del poder, festejo municipal, promesa electoral, justificación del canapé—, cabría dudar de su conveniencia. No obstante, y a pesar de ser el ocio más manoseado, es, al mismo tiempo, el más resultón. Nada viste tanto como la cultura, y tan es así que, entre sus posibles definiciones, bien podría decirse que la cultura es la vestimenta con la que se engalana el necio para disfrazarse de sabio. Por fortuna, caben otras, aunque esta siga siendo la acepción que más se ajusta a la realidad. Ya Molière la apuntaba con sus «preciosas ridículas», cuya sabiduría —a día de hoy y sin distinción de sexos— es necesidad frecuente. Más que nunca, lo actual es estar... a la última. ¡Ah, lo moderno! No digamos ya si es multidisciplinar. Y ¡ay de aquel que se atrase!, porque el abismo se abrirá a sus pies.

Pedanterías aparte, Occidente, entre museo y concierto, se adorna y entretiene con la ficción graba-

# EL OCIO CAUTIVO

da: el audiovisual. Mucho más que un teatro romano, dónde va a parar. La tecnología artística o los nuevos espejos de la realidad —con sus imágenes conformantes, que no deformantes— cuyos reflejos se empañan demasiado a menudo por los humos de la cultura industrial. Y aquí cabrían tantas preguntas sobre los contenidos, sobre su tratamiento, sobre la visión del mundo que tratan de imponer.

Y estas son, entre otras menores, las dos grandes opciones —ambas pasivas— de nuestro tiempo libre: la contemplación del deporte, que te permite disfrutar como propio del éxito ajeno o culpar a los otros del fracaso; y la visión perversa de la humanidad —guerras, mafias, psicópatas...—, que justifica la represión, cuando no la conveniencia del «justiciero». Cierto que siempre el drama se genera en torno a las conductas más lacerantes de la condición humana, solo que hay miradas que permiten creer en el futuro, mientras que la contemplación de la violencia integrada, sin más, en la cotidianidad, nos ancla a lo peor de nosotros mismos y nos condena al pasado.

(En cualquier caso, me importa aclarar que no abogo aquí por un tiempo vacío; la alternativa al ocio industrial no es para mí la nada, sino la opción individual, la pluralidad).

Y sí, hay una cierta diversidad. Existen otros ocios, como también existen otras filmaciones: las que se emiten con nocturnidad o las que ni se ven; pero lo que se ve, la mayor franja horaria de nuestro tiempo libre está contaminada por el ocio industrial. Un sistema generador de mentalidades que responde a una fórmula compleja —esto no es el Imperio romano y, en democracia, la manipulación debe ser más sutil— a la que ahora se suma la confusa libertad de Internet y la nueva exaltación de la violencia desde los videojuegos. La industria es poderosa y determina qué es lo que debe hacerse. Ya solo ser industria es argumento y razón suficiente —puestos de trabajo, cuotas de la seguridad social, producto interior bruto— para que los contenidos se defiendan en términos de rentabilidad. Incontestable. Y poco o nada puede argumentar el individuo, desde su economía particular, ante ese poder inconcreto de múltiples cabezas: el empresariado. Otra cuestión, ya, sería saber a qué se debe la exaltación, vía presupuestos, de las llamadas industrias culturales.

Pero ¿y la artesanía? ¿Qué hace el teatro en los albores de siglo XXI? (Continuará.) ■

# TEATROS

## Y OTRAS FORMAS DE

# OCIO

Josep Lluís Sirera  
Universitat de València

Hubo un tiempo en el que lo que se valoraba sobre todas las cosas era la capacidad del ser humano para desarrollar sus potencialidades físicas e intelectuales al margen de la necesidad de *ganarse la vida*. El *otium* como concepto positivo frente al *ne-otium* como negación (frustrada) de ese tiempo creativo y de disfrute. Johan Huizinga, nada casualmente, tituló *Homo ludens* su luminoso ensayo sobre el juego y la competición como función creadora de cultura<sup>1</sup> a lo largo de la historia.



*Squash*, de Ernesto Caballero. Círculo de Bellas Artes de Madrid, mayo de 1988.

© ChicHo

Durante siglos, el teatro transitó en las fronteras entre estos dos conceptos, de forma semejante a como lo hizo sobre los igualmente tenues límites entre lo sagrado y lo profano. Gozaba el teatro, por aquel entonces, de buena salud y eso le permitía moverse a caballo de los conceptos antagónicos acabados de indicar; la hibridación de géneros, la parodia, la inversión carnavalesca eran puertas (estrechas o no) que servían para pasar de uno a otro.

Por desgracia, esta plasticidad de que ha hecho gala el teatro durante gran parte de su historia tenía que molestar desde el momento que, de la mano de la *racionalidad* (o de la *diosa Razón*, si se prefiere), se tendía a cerrar puertas y ventanas, a clasificar y a fijar en categorías rígidas e incomunicadas. A fosilizar, en definitiva, so capa de proteger, nuestro teatro.

Consecuencia, aunque no inmediata, de este proceso de fijación, fue que el teatro fuese apartándose, de grado o por fuerza, de una parte importante de la sociedad que anteriormente asistía regularmente a las representaciones. Jovellanos, un ilustrado enormemente inteligente y —desde luego— muy progresista, propone excluir «a los que trabajan con sus manos» de los goces que proporciona el teatro, y los destina, en cambio, a otras diversiones y juegos:

Este pueblo [el que trabaja] necesita diversiones, pero no espectáculos. No ha menester que el Gobierno le divierta, pero sí que le deje divertirse. En los pocos días, en las breves horas que puede destinar a su solaz y recreo, él buscará, el inventará sus entretenimientos; basta que se le dé libertad y protección para disfrutarlos<sup>2</sup>.

Paralelamente, y aunque Jovellanos no prohibía explícitamente a la clase dominante (la «que huelga» según sus palabras) gozar de los placeres de los trabajadores, dejaba claro que si el teatro era para aquellos en exclusiva, era porque se trataba no solo de una diversión para espíritus instruidos, sino también una herramienta didáctica de primera magnitud<sup>3</sup>. Así, si el ideal medieval y renacentista del *homo ludens* se sobreponía a las barreras estamentales, la división de la sociedad en clases que Jovellanos plantea en su estudio aleja el teatro

de la clase trabajadora y la lanza a los brazos de diversiones de tipo deportivo, gastronómico o musical-dancístico, como forma de llenar sus horas de ocio. El viejo dualismo cuerpo / alma, físico / intelecto, aparece planteado como aquí en los siguientes términos: diversiones *físicas* / diversiones *intelectuales*, quedando el teatro incluido entre las segundas.

Sí, ya sé que Jovellanos era un soñador y que sus *informes* no pasaron de ser eso: simples documentos teóricos. Pero no podemos desdeñar que también marcaba tendencias o, más posiblemente, reflejaba un estado de cosas que, si al principio se encontraba larvado, estaba destinado a estallar a lo largo de los dos siglos siguientes de la mano de la revolución liberal y de la hegemonía de las capas burguesas. Y es que, a pesar de los sainetes, de la zarzuela, del circo y de las variedades, el teatro occidental inició desde el ochocientos un proceso de sublimación literaria (la palabra al poder) y de trascendentalización de la escritura dramática que nos ha llevado a donde estamos en la actualidad, es decir: a una posición periférica dentro del conjunto de las industrias del ocio...

¿La culpa? No de los autores, pobrecitos. Sí de los críticos y los investigadores, que hemos construido una historia del teatro a nuestra medida. Una historia en la que hemos abocado todas nuestras energías en potenciar e investigar una muy restringida forma de entender el teatro, la que consagran las instituciones culturales dominantes y no los espectadores en su conjunto<sup>4</sup>. Hemos arrojado, así, a las tinieblas exteriores géneros decimonónicos como el melodrama o la comedia de magia y gran espectáculo (basta con cotejar cuántas páginas ocupan estos géneros en las historias del teatro al uso); o, en la actualidad, mucho me temo que desde nuestros podios universitarios mostramos poco interés (en cualquier caso, menos del necesario) hacia fenómenos como el de los musicales. Hasta tal punto llega esta forma, restrictiva y empobrecedora, de entender nuestra historia teatral que nos cuesta dios y ayuda poder elaborar un discurso histórico integrador de los diferentes espectáculos presentes en nuestro entorno<sup>5</sup>.

¿Han cambiado las cosas en el momento presente? Algo sí, no quiero ser derrotista.

1 Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 1972 (pero su primera edición, en holandés, es de 1952). Su capítulo tercero se titula, precisamente, «Juego y competición, función creadora de cultura».

2 Melchor Gaspar de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (Segunda parte), Madrid, Cátedra, 1992, pág. 116.

3 «De este carácter peculiar de las representaciones dramáticas se deduce que el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu, y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos» (Jovellanos, op. cit., pág. 130).

4 *Mutatis mutandis*, nos hemos convertido (historiadores y críticos) en portavoces de lo que Juan Villegas denomina *discursos teatrales hegemónicos* (Juan Villegas, *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine (CA), Gestos, págs. 119-123).

5 Y eso pese a intentos tan meritorios como la *Historia de los espectáculos en España*, coordinada por Andrés Amorós y José María Díez Borque (Madrid, Castalia, 1999).



---

Hay que vencer rutinas por parte nuestra (de la profesión teatral en su conjunto) y tender puentes desde nuestra orilla: nuestro mundo es transversal e híbrido, como híbridos y transversales son los lenguajes artísticos contemporáneos.

---

Las promociones más recientes, de creadores escénicos y también de espectadores, se acercan al teatro con otra mentalidad, más acorde con un universo en el que la cultura audiovisual ejerce una indudable hegemonía y donde formas de ocio tales como las actividades deportivas (regladas o no; sometidas a las leyes del mercado o completamente gratuitas), la música, el baile... responden mucho mejor a sus intereses y expectativas. ¿Cómo integrar el teatro en ese universo? Ese es uno de los dos grandes retos que se plantea; el otro es el de convertir el teatro en una herramienta que exprese de forma eficiente su visión del mundo, su actitud frente a él... pero este no es el tema del presente artículo, como es evidente.

La forma más obvia de integración la conocemos, y de hecho la hemos asumido bien, ya que no cuestiona la forma más tradicional de hacer y ver teatro: la proliferación de textos y montajes que remiten a esos referentes culturales. Obras sobre el mundo del deporte o que integran el ejercicio físico (con lo que conlleva de esfuerzo, sufrimiento... y también de frustración) se dan la mano con otras en las que el lenguaje de los cómics y los audiovisuales permiten puestas en escena más o menos *novedosas*... No faltan tampoco las puestas en escena que huyen de los espacios tradicionalmente consagrados al teatro y buscan espacios *atípicos*, más o menos camuflados y teatralizados. En fin, los

directores y actores saben hasta qué punto influyen en su trabajo las actitudes físicas y la capacidad de concentración y atención de sus espectadores más jóvenes; actitudes y capacidades forjadas en las formas de ocio más habituales entre dichos espectadores.

Las estrategias acabadas de reseñar han sido, desde luego, enormemente fructíferas: al lado de la renovación de los temas y el lenguaje, el teatro actual se ha beneficiado de otros rasgos provenientes del mundo del ocio: el énfasis tecnológico de determinadas propuestas escénicas, la recuperación de determinadas concepciones espectaculares, la sobreabundancia de acciones —y reacciones— físicas, la imposición de nuevos ritmos, de nuevos (o no tan nuevos) patrones musicales, la búsqueda de espacios de representación alternativos y de formas diferentes de visualización del espectáculo por parte del público...

Pero no nos engañemos, aún nos queda un largo trecho por recorrer si queremos que esa posibilidad, para mí tan fructífera, de simbiosis entre el teatro y la nueva cultura del ocio (y las nuevas formas de ocio, *culturales* o no) sea aprovechada en su integridad. Hay que vencer rutinas por parte nuestra (de la profesión teatral en su conjunto) y tender puentes desde nuestra orilla: nuestro mundo es transversal e híbrido, como híbridos y transversales son los lenguajes artísticos contemporáneos. El ejem-



En esta página y la siguiente, dos momentos del espectáculo de Xarxa Teatre *Benvinguts a les estrelles*, en el campo de fútbol del Madrigal, con el que el Villarreal C. F. celebró su ascenso a Primera.



plo de Xarxa Teatre debería, a este respecto, ser muy tenido en cuenta: en 1998 el Club de Fútbol Villarreal les encargó un espectáculo teatral para celebrar su ascenso a primera división (*Benvinguts a les estrelles* se tituló el evento), espectáculo que se desarrolló en el campo de fútbol del Madrigal ante los aficionados del club<sup>6</sup>.

Se me dirá, y es cierto, que el Villarreal es un club atípico (el único de los de primera, que yo sepa, que ha aprobado una moratoria en el pago de las cuotas a los socios con problemas económicos) y que Xarxa Teatre es un grupo de teatro de calle. Pero también no es menos cierto que falta, por parte de todos nosotros, un esfuerzo de acercamiento hacia esas formas de ocio. Es posible, incluso, que nos lleváramos alguna que otra sorpresa positiva.

¿Y los autores? ¿Qué podemos hacer al respecto? Pues más de lo que parecería a primera vista. Tratar del mundo contemporáneo es uno de nuestros compromisos (y en ese mundo, lo reitero, el ocio ocupa un lugar cada vez más relevante), plantear una escritura que no parezca lejana, extraña, a unos espectadores que, por simple ley de vida,

viven más inmersos en unas formas de ocio que a los de más edad no nos dejan de parecer —a veces— un poco, o un mucho, extrañas. Aunque todo ello signifique renunciar a algunos de los antiguos privilegios de la escritura dramática, como la falsa idea de que el teatro es minoritario por definición y ocupa un lugar predominante en la escala de las actividades culturales.

Y, para concluir, ¿quiere esto decir que nos hemos de lanzar de cabeza a una redefinición integral de nuestra forma de entender, y practicar, el teatro? Tampoco. Lo más operativo sería recuperar aquí la propuesta que, para el mundo teatral medieval, acuñara G. R. Kernodle<sup>7</sup>: *teatro, no; teatros, sí*. Porque de eso se trata: de renunciar a lecturas unívocas del hecho teatral y aceptar la coexistencia de *prácticas escénicas* simultáneas pero perfectamente diversificadas. Aceptar esta pluralidad, en definitiva, nos ayudará a integrarnos mejor en un mundo contemporáneo que, por esencia, se nos presenta complejo, contradictorio, intercultural, transversal... Características estas que otras formas de ocio no solo han sabido entender, sino que ya han integrado perfectamente en sus propuestas. ■

6 Sobre la trayectoria de este grupo de teatro de calle: Remei Miralles y Josep Lluís Sirera, *Xarxa Teatre, 25 anys sense fronteres*, Castelló de la Plana, Àgora Teatral-Diputació de Castelló, 2008.

7 G. R. Kernodle, «Seven Medieval Theatres in One Social Structure», *Recherches théâtrales* [Florença], II (1960), págs. 26-36.





# SOBRE CONSUMO TEATRAL

## ALGUNAS NOTAS A LA CARTELETA MADRILEÑA RECIENTE

Parece fuera de toda duda que el teatro vive últimamente en nuestro país una época de esplendor inusitada a juzgar por la cantidad de salas en funcionamiento y el número de espectadores que asiste a las representaciones que en ellas se ofrecen. Aunque la euforia que pueda deducirse de semejante constatación exige ser mitigada: por un lado, hay que advertir que gran parte de esas representaciones (que llegan, eso sí, a lugares donde había pocas posibilidades de acceso a espectáculos teatrales) son subvencionadas con dinero público y tienen lugar en locales de propiedad municipal o autonómica que constituyen una amplia red por la que circulan unos espectáculos previamente seleccionados por el poder político; por otro lado, que gran parte de los espectáculos que atraen a miles de espectadores (y que se circunscriben, por lo general, a los escenarios de Madrid y Barcelona) solo en un sentido muy lato podrían ser considerados manifestaciones genuinas de lo que comúnmente se entiende por arte escénico.

Podemos, pues, partir de la tesis de que el esplendor teatral de nuestros días es imputable a dos razones específicas: una, que el teatro ha pasado a convertirse en un objeto de consumo cultural que prestigia socialmente a quienes lo frecuentan, como sucede con las exposiciones artísticas, con los conciertos de música clásica o con otros eventos semejantes; la otra razón es que bajo la etiqueta de «teatro» se engloban espectáculos de un grado de heterogeneidad considerable que tan solo tienen en común la actuación en directo de unas personas en

cima de un escenario. A este respecto, pienso que puede resultar sumamente aclarativo llevar a cabo una caracterización de los espectadores teatrales utilizando la terminología acuñada por MacDonald y otros teóricos en los ya lejanos años sesenta para explicar los niveles del consumo cultural en una sociedad de masas<sup>1</sup>. Recurriré, así, a las etiquetas de *low-brow* (que designa el consumo indiscriminado de productos que se «fabrican» con la intención expresa de llegar a una gran masa de población, incapaz de discernir sobre la dimensión artística de

**José Antonio Pérez Bowie**  
Universidad de Salamanca

---

<sup>1</sup> MacDonald, Bell, Greenberg, Lowenthal, Shills, Lazarsfeld, Merton: *La industria de la cultura*, Madrid: Alberto Corazón, 1968.



© Daniel Alonso

Izquierda:  
*La montaña rusa*, de Eric Assous,  
 interpretada por Arturo Fernández  
 y Carmen del Valle.  
 Derecha:  
 Alex Tormo y Ana Miranda en  
*El joven Peer Gynt*, de H. Ibsen.  
 Versión y dirección de Juan Pastor.



© David Benito

los mismos, pero que tampoco se preocupa por ello) y de *middle-brow* (referida a un consumo consciente de productos culturales auténticos, pero impuesto en cierta medida por la presión de los medios de comunicación, que acaba haciendo de ese consumo una obligación social). El primer tipo de consumidor actúa con un comportamiento elemental y primario aceptando o rechazando lo que se le ofrece en función de sus apetencias inmediatas y en las que la identificación con lo conocido y esperado (el *re-conocimiento*) constituye la fuente de placer primordial; en cambio, el caso del consumidor del nivel medio es más complejo: por una parte, puede consumir productos del nivel bajo, aunque de una manera vergonzante; por otra, consume productos del nivel alto (*high-brow*) sin la preparación suficiente para penetrar en la complejidad del objeto artístico consumido y aceptando, por consiguiente, la interpretación, generalmente simplificada o estereotipada, que de él le ofrecen los «mentores culturales» (es lo que los teóricos de la cultura de masas denominan «consumo con respuesta pagada»). Este nivel constituye un territorio abonado para la proliferación de todo tipo de falsificaciones, es decir, de objetos que se venden bajo la envoltura de lo «artístico», pero que no son sino el resultado de un estudiado proceso industrial destinado a conseguir lo que Umberto Eco definió como la «prefabricación e imposición del efecto».

Ha llovido bastante desde que estas teorías fueron formuladas a partir de la observación de las pautas de consumo cultural de una sociedad como la norteamericana,

beneficiada por la bonanza económica de la posguerra mundial; pero esas condiciones acabaron por llegar también a nuestro suelo intensificadas, como sucedería en Estados Unidos y en los países de nuestro entorno, por los avances tecnológicos y por el perfeccionamiento de las estrategias de análisis de mercados y de promoción de las mercancías, hasta el punto de que los objetos culturales resultan equiparables, por sus procesos de fabricación, promoción y venta, a cualquier otro objeto industrial. Por ello, las categorías mencionadas continúan hoy en día siendo válidas como herramienta de análisis, aunque sometidas a las necesarias rectificaciones.

Ciñéndonos al caso concreto del teatro, resulta evidente que el *boom* económico vivido por la sociedad española en la última década está en la base del auge inusitado de los espectáculos escénicos; aunque resulta difícil precisar de modo objetivo el número de espectadores que asisten a los teatros, se apuntan algunas cifras que no dejan de sorprender, como la de los cinco millones de entradas vendidas durante el pasado año 2008, solo en los locales de Madrid y Barcelona<sup>2</sup>. Ese incremento de la oferta teatral y del número de espectadores en las salas se ha explicado también como una consecuencia de la inflación de nuevas tecnologías, cuyo déficit de «realidad» podría empujar a muchos espectadores a acudir a espectáculos en vivo y en directo; aunque de todos modos conviene preguntarse hasta qué punto esos espectadores no acuden motivados por la presencia de actores y actrices con los que se encuentran

<sup>2</sup> Dato que tomo del artículo «Misterios del público», de Miguel Ángel Villena, aparecido en *Babelia* (suplemento cultural de *El País*), el pasado 10 de abril.

previamente familiarizados por la aparición de los mismos en series televisivas de enorme popularidad (no conviene olvidar que esa es una de las estrategias de captación a la que recurren muchos de los montajes que se ofrecen en los escenarios). De cualquier modo, hay que reconocer que las estrategias promocionales han alcanzado un grado de perfección considerable: desde las campañas publicitarias masivas empleando a gran escala todo tipo de soportes (prensa, radio, televisión, vallas), hasta las ofertas que unen entrada al teatro y estancia hotelera en un mismo paquete, pasando por el flete de autobuses para facilitar el desplazamiento a la ciudad (Madrid o Barcelona, generalmente) donde tiene lugar el espectáculo. En tal sentido, no cabe duda de que el teatro parece haberse integrado sin dificultad dentro de esa cultura del ocio que es una de las facetas más definitorias de la sociedad del bienestar en la que vivimos (o en la que hemos vivido hasta hace poco).

La aplicación de las categorías acuñadas por MacDonalld no puede, sin embargo, hacerse de manera automática a la hora de enfrentarse a la oferta teatral, dado que tales categorías se refieren al nivel cultural de los consumidores y no al de los productos en cartel; considero, no obstante, que efectuando las necesarias matizaciones pueden ayudarnos al análisis del contenido de una cartelera como la de Madrid, que es de la que me voy a servir para estas reflexiones sobre el consumo teatral. He elegido al azar la que recogían los diarios de la capital el pasado día 29 de marzo; posteriormente, para

constatar la posible evolución de la oferta teatral, la cotejaré con otra cinco años anterior, elegida también al azar: la del 10 de enero de 2004.

El domingo 29 de marzo de 2009 están abiertas al público un total de 50 salas, 43 de ellas pertenecientes a empresas privadas, y las 7 restantes de titularidad pública. La oferta de títulos en cartel es, no obstante, más amplia, ya que en varias de ellas se representan dos o más títulos en horarios diferentes. Aunque existen también algunos locales con dos espacios escénicos disponibles, como es el caso del Teatro Arenal, en los que se simultanean diversos espectáculos. Su programación es representativa de esa concepción amplia de lo teatral a la que antes me refería y sintomática, por tanto, de las preferencias del público, ya que engloba nueve propuestas distintas: una comedia tradicional (*Las salidas del buscón*), un espectáculo de flamenco (*Flamenco con arte*), un espectáculo audiovisual, anunciado como «Visual Family Show» (*Burbujas mágicas*), tres espectáculos que combinan magia y humor (*Kayto*, *Piérdete* y *Cosidos del revés*), un espectáculo de *clowns* (*The Guz Brothers*), un montaje del grupo experimental Animalario (*Baile. Solo parejas*) y un concierto de cámara (Sinfonietta de Madrid).

Este mismo eclecticismo es el que presenta la totalidad de la cartelera de Madrid, en la que resulta posible distinguir grosso modo dos tendencias básicas que, en definitiva, remiten a actitudes espectatoriales distintas y que se concretan en lo que podríamos denominar «teatro inquieto», fren-

---

No cabe duda que el teatro parece haberse integrado sin dificultad dentro de esa cultura del ocio que es una de las facetas más definitorias de la sociedad del bienestar en la que vivimos...

---

Izquierda:  
Muriel Sánchez en *La estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega. Montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por Eduardo Vasco.  
Derecha:  
*La cena*. Els Joglars. Teatros del Canal.





Angela Boix, Terele Pávez y Fernando Albizu en *La duquesa al hoyo... y la viuda al bollo*, de Iñigo Ramírez de Haro.  
Página siguiente:  
*La cena*. Els Joglars. Teatros del Canal.

te a «teatro consumístico». Las fronteras, como luego veremos, no siempre se perciben con nitidez, aunque en principio se pueden deslindar sin problemas aquellos espectáculos que responden a un concepto del teatro como arte de otros que atienden fundamentalmente a satisfacer la necesidad de evasión del espectador. Entre los primeros estarían los montajes de autores canonizados (clásicos o contemporáneos) que tienen una presencia suficientemente significativa: *Hamlet* y *Medida por medida*, de Shakespeare (en la Naves del Matadero y La Abadía, respectivamente), *La vida es sueño* y *Tragicomedia de Procne y Filomena*, de Calderón (Círculo de Bellas Artes y Teatro Independiente Sur, respectivamente), *La estrella de Sevilla*, de Lope (Pavón), *La prudencia en la mujer* y *La mujer por fuerza*, de Tirso (Teatro Fernán-Gómez y Círculo de Bellas Artes, respectivamente), *El enfermo imaginario*, de Molière (Figaro Adolfo Marsillach), *El joven Peer Gynt*, de Ibsen (Guindalera), *La gaviota*, de Chejov (Teatro de Cámara), *Bodas de sangre* y *Amor de don Perlimplín...*, *La casa de Bernarda Alba* y *Mariana Pineda*, de García Lorca (las dos primeras en Teatro Espada de Madera y las otras en Karpas Teatro) y *La importancia de llamarse Ernesto*, de Wilde (La Latina). Entrarían asimismo en este grupo los montajes experimentales llevados a cabo por grupos de vanguardia en locales muy concretos: *El hermoso viaje de los osos panda, contado por un saxofonista...* (Sala Mirador), *Comedia repugnante de una madre*, de Wietkewicz (Réplika Teatro), *Dulce com-*

*pañía* (Sala Triángulo) o el último montaje de El Joglars, *La cena*, en los Teatros del Canal, entre otros. Habría que incluir también en este apartado las obras de autores españoles contemporáneos, cuya presencia en los escenarios madrileños resulta a todas luces deficitaria; tan solo cuatro salas acogen obras de este tipo: La sala pequeña del Español con *Mercado Libre*, de Luis Araujo; la sala del centro Cultural San Juan Bautista de Ciudad Lineal con *Téjas verdes*, de Fermín Cabal), el Círculo de Bellas Artes con *Obra (No comment)*, de Quico Cardaval, y Galileo con *Gris mate*, de Iñaki Rikarte. Y para terminar se pueden citar otras manifestaciones artísticas no estrictamente teatrales, como son los espectáculos de danza que se ofrecen en Teatro de Madrid (el ballet *Giselle*), en el Teatro de la Zarzuela (la Compañía Nacional de Danza dirigida por Nacho Duato) y la de los Teatros del Canal (que albergan el XXIV Festival Internacional Madrid en Danza), además de la oferta operística del Teatro Real (*Tannhäuser*) y la zarzuelera de La Abadía (*La corte del faraón*).

En el extremo opuesto encontramos una amplia oferta de títulos representativos de esa concepción de lo teatral que puede dominarse «consumística»; aunque la etiqueta de teatro ha de utilizarse aquí con un sentido enormemente amplio de modo que englobe cualquier tipo de manifestación escénica «desproblematizada» cuyo objetivo fundamental no sea otro que la evasión del espectador. Entre esa oferta destacan un total de 17 espectáculos heterogéneos pero caracterizados fundamentalmente por un componente humorístico que puede ir unido a géneros tan variados como el monólogo, los números de magia o la revista clásica; se pueden citar como ejemplo las propuestas de la Sala DT (*Sex pop* y *Por una manzana, siete historietas comicosexuales para cuatro pollas y dos coños*), de Casa Teatro Janagah (*Divertimagia*, *Magia para ver y sentir* y *Una hora sin televisión*), de La Latina (*Mentiras, incienso y mirra*), del Håagen-Dazs Calderón (*Magical*), del Alcázar (*Los monólogos que te dije*), de la Sala Pradillo (*Noventa x ciento humedad*), de la Sala Tarambana (*Cuentos de cabaret*, *El hacha*, *Molto vivace*), del Teatro de las Aguas (*Sueños salados...* y *De comunión*), etc. A ellos habría que sumar otro



grupo de títulos claramente adscribibles a esta dimensión consumística de lo teatral que representarían la pervivencia de un viejo subgénero (la comedia de humor grueso, heredera directa del astracán), al que permanece fiel un segmento considerable del público: *Mi primera vez* (Maravillas), *La montaña rusa* (con el incombustible Arturo Fernández en el Marquina), *La duquesa al hoyo... y la viuda al bollo* (en el Muñoz Seca), *De cerca nadie es normal* (Amaya-Feima) son muestras indicativas de esta segunda vertiente.

Entre ambos polos quedaría, sin embargo, un territorio amplio y poblado por títulos difíciles de adscribir de modo claro a uno u otro. Tendrían cabida aquí aquellas obras que pueden considerarse manifestación de un teatro sin pretensiones de trascendencia (fundamentalmente conversacional, portador de una visión amable de la existencia y que se pretende «realista»), en clave cómica, aunque no desdeña lo melodramático y admite variantes subgenéricas como el policiaco. En la cartelera que analizo estaría representado por títulos como *Amigos hasta la muerte* (Infanta Isabel), *Aquí un amigo* (Príncipe Gran Vía), *Arte* (Alcázar), *Ados@dos* (Alfil), *Fugadas* (Bellas Artes), *Esa cara* (Círculo de Bellas Artes), *Noche de miedo*, *Relatos de sombras* (El Montacargas); a ellos habría que sumar otros que son versiones teatrales de títulos cinematográficos exitosos, una práctica cada vez más habitual en nuestro panorama escénico: *39 escalones* (Maravillas), *Bonnie y Clyde* (Teatro Lagrada), *Días de vino y rosas* (Lara). Este territorio intermedio albergaría asimismo las superproducciones musicales (montajes de enorme costo, a menudo adaptados de éxitos extranjeros, y fuertemente publicitados), que parecen erigirse en uno de los grandes atractivos de la escena madrileña actual; en la fecha seleccionada se estaban representando en Madrid los siguientes: *Grease* (Nuevo Teatro Alcalá), *Fiebre del sábado noche* (Coliseum), *Shaolin Wu Dang* (Compac Gran Vía), *Momentum* (Nuevo Apolo), *Enamorados anónimos* (Rialto Myspace), *Antología del pop español* (Reina Victoria) y *A, un musical de Nacho Cano* (Häagen-Dazs Calderón), a los que habría que sumar tres espectáculos flamencos: el ya citado del teatro Arenal, *Planeta Sacromonte* (Sala Tribueña) y *Rocío no*

*habita en el olvido* (homenaje a Rocío Jurado, también en el Nuevo Alcalá)<sup>3</sup>.

La lectura de la cartelera comentada suscita diversas cuestiones sobre los hábitos de asistencia al teatro y sobre las expectativas con que los espectadores acuden a una sala. El porcentaje de la oferta del que he denominado teatro de consumo es sensiblemente superior al de la del teatro «inquieto» y se incrementa de modo notable si le sumamos aquellos espectáculos de difícil ubicación en cualquiera de esos dos territorios pero que parecen dirigidos, salvo excepciones, a un espectador que persigue ante todo la evasión. A este respecto, resulta significativo que no se publicite el nombre del autor, excepto en aquellos casos en que este sea ya conocido por un éxito precedente (*Jasmina Reza* en el caso de *Arte* o *Francis Veber* en el de *Aquí un amigo*), y se confía más en la capacidad sugeridora del título, y, si acaso, en la selección de alguna frase que incite a pasar por taquilla (*Mi primera vez*: «El gran éxito de Broadway llega por fin a España»).

No obstante, cabe preguntarse hasta qué punto la asistencia al teatro, aunque sea como un propósito fundamentalmente evasivo, no está también propiciada por un deseo de afirmación de estatus económico unido a un cierto nivel cultural. Es innegable que el teatro, aun en el caso de esos espectáculos que hemos caracterizado por su indefinición artística, sigue gozando de un indudable prestigio social, cuantificable, además, en términos económicos, dado el coste de las entradas y la

---

Cabe preguntarse hasta qué punto la asistencia al teatro, aunque sea como un propósito fundamentalmente evasivo, no está también propiciada por un deseo de afirmación de estatus económico...

---

3 Espectáculos ubicables también en este territorio intermedio serían los varios destinados al público infantil que ofrecía la cartelera: un total de 9 más el programado ese día en el «V Ciclo de Teatro para Bebés de 0 a 3 años» en la sala II del Teatro Fernán-Gómez.



© David Ruano

---

Resulta significativo comprobar cómo la asistencia a una representación de la Compañía de Teatro Clásico se ha convertido en un requisito más del tradicional viaje de fin de curso de nuestros estudiantes de bachillerato.

---

prolongación frecuente de la velada con la cena en un restaurante de moda; téngase también en cuenta que las entradas a varios de esos espectáculos se suelen ofrecer en paquetes promocionales de viajes a la capital que incluyen la habitación de hotel y la visita a alguna exposición. Y por lo que respecta a la pervivencia de la comedia tradicional, frívola o carente de trascendencia, es evidente que sigue contando con un público de holgado nivel económico que la sostiene en la medida en que la asistencia a las salas parece continuar conservando su carácter de rito social.

Nos hallamos, pues, ante una manifestación típica de consumo cultural *middle-brow*. Consumo que se extiende también a productos característicos del escalón superior (*high-brow*), es decir, a aquellos espectáculos de innegable dimensión artística cuando son frecuentados por espectadores de nivel cultural medio (y con dificultades, por tanto, de penetrar en los diversos niveles significantes del «texto») motivados por el prestigio que proporciona la asistencia a los mismos debidamente inducida por las informaciones, reportajes y críticas publicados en medios prestigiosos (programas culturales de televisión y radio, suplementos de prensa, etc.).

Un caso igualmente interesante, y en cierta medida similar, plantearía la recepción de aquellos clásicos sacralizados y convertidos en objetos de culto, aunque bastante lejanos para muchos de los espectadores que acuden a sus representaciones, especialmente para aquellos jóvenes que los tienen en sus programas de estudio. Resulta significativo comprobar cómo la asistencia a una representación de la Compañía de Teatro Clásico se ha convertido en un requisito más del tradicional viaje de fin de curso de nuestros estudiantes de bachillerato; la sala suele estar muchos días ocupada en gran parte por jóvenes que tienen una primera (y probablemente única) experiencia teatral plenamente museística, como habrá sido, por la mañana, la de la visita a la pinacoteca del Prado. A juzgar por sus reacciones, una obligación penosa que difícilmente se traducirá en el inicio de una afición: el clásico está situado en su hornacina para ser contemplado desde una distancia respetuosa que

impedirá cualquier acercamiento cordial. Cuestión aparte sería si son posibles montajes capaces de anular esa distancia y volver atractivos tales textos mediante la actualización de su mensaje.

Para concluir, he querido constatar de modo objetivo si el esplendor teatral al que me he venido refiriendo se traduce en un aumento considerable de la oferta; he recurrido para ello a una cartelera madrileña de cinco años atrás elegida al azar (la del 10 de enero de 2004), y los datos son suficientemente reveladores: de las 44 salas existentes entonces se ha pasado a 50, varias de las cuales (16) simultanean dos o más propuestas en horarios o días (y, en algún caso, espacios) diferentes. A este respecto resulta novedosa la cada vez más frecuente utilización de espacios alternativos (*hall*, salas de ensayo) dentro de un mismo local para ofrecer propuestas minoritarias; es el caso de la Sala Arenal, de los Teatros del Canal o de La Latina. La oferta de teatro de autores consagrados (clásicos o contemporáneos) se ha incrementado de modo notable (15 frente a 5), aunque no así la de teatro experimental, que se mantiene inmutable con 8 propuestas. A la vez, el teatro consumístico ha experimentado también un crecimiento llamativo: los espectáculos misceláneos (monólogos, cabaret, magia, etc.) alcanzan un total de 17 propuestas frente a las 4 de 2004, y las superproducciones musicales han pasado de 9 a 15. Con relación a esa otra fecha se ha incrementado ligeramente la presencia de obras de autores españoles contemporáneos con propuestas innovadoras, pero su número resulta insignificante en medio de una cartelera tan nutrida, lo que constituye, sin duda, un síntoma preocupante que lleva a albergar dudas sobre el estado de salud de nuestro teatro.

De todos modos, estas conclusiones tienen solo un valor orientativo al estar basadas en un muestreo muy puntual y a todas luces insuficiente. Haría falta un seguimiento a fondo durante un largo periodo de la actividad escénica, no solo de Madrid, sino de las diversas ciudades integradas en los circuitos teatrales, para trazar un diagnóstico concienzudo, lo cual sería el primer paso para poner remedio a esa salud precaria que he creído detectar. ■

# EL ENTRETENIMIENTO HA MUERTO. SOBRE TEATRO, EL ESPECTADOR Y LA BESTIA

Un alumno pregunta a su maestro, según Zen: «¿La gente sufrirá mucho cuando se acabe el mundo?» Y el maestro responde: «La mayoría no sufrirá, porque para ese momento casi todos estarán hablando de filosofía». Entonces, el alumno, sorprendido, indaga: «¿Y el resto?». «El resto lo pasará muy mal —continuó el maestro—, porque estarán discutiendo sobre religión y política». «¿Y los que no discutan ni hablen nada?», inquirió finalmente el alumno. Entonces, el maestro abrió los ojos y con preocupación respondió: «Esos, me temo, sentirán el dolor mayor; sentirán el gran dolor; el dolor indescriptible».

Como a Alain Badiou, me gusta creer que hay un periodo a finales del siglo XX que podemos llamar de Restauración. Comenzó al final de la Renovación o Revolución de los 60 y abarcó los 70, 80 y gran parte de los 90 e impuso viejos credos en economía, las relaciones con el poder y los movimientos artísticos, y declaró, entre otras cosas, imposibles las utopías, el fin de la historia y la glorificación del canon. En el teatro vivió la escena como espectáculo; la palabra estaba muerta y una imagen, se decía, valía más que cien tomos de libros. En la restauración terminó además la Guerra Fría y Fukuyama así pudo gritar que *la historia había terminado*.

Se abrió el entretenimiento —antes distracción— hacia una propuesta visual «con alma» y de allí al mundo de las sensaciones y sentimientos personales profundos en un evidente triunfo de los valores de la clase media, que era, creímos, la base de nuestro público. Un público convencido hacia sí mismo, corazón y mercado para lo mejor y

peor de nuestra obra. Fue la beatificación de Hauser, la ideología individualista, la acción del héroe por el sentido del poeta. Se nos dijo, desde los maestros más cultos hasta los improvisados, que escribir era, fundamentalmente, crear personajes y contar historias. Y casi nada más.

Las ideas de la Revuelta, la intensidad del disgusto y el sentido fueron tomadas como lugar común, fuera de moda y hasta superadas, mientras que formatos, márgenes y reglas parecían ser lo único que nos daba seguridad. Hasta desarrollamos un lenguaje cifrado para proteger al conocimiento del vulgo, en economía, derecho, política, crítica literaria —no olvidar el pretencioso *Diccionario Postmoderno*— y muy especialmente en el teatro; nos dio por fijar un libro de condiciones emanadas, casi todas en forma de taller, para poder escribir y representar. Se definían de manera clara las condiciones que debía tener lo bueno; la calidad era «medible» y legitimada. Como en mi escuela primaria, los maestros hicieron un gran esfuerzo

**Gustavo Ott**  
[www.gustavoott.com.ar](http://www.gustavoott.com.ar)



Alain Badoiu.



J. M. Coetzee.



Joseph Brodsky.

por exaltar la caligrafía, la metodología y la presentación disminuyendo el contenido: «el sentido —me decían los curas agustinianos— ya vendrá. ¡Caligrafía primero!».

Pues mientras llegaba el sentido, que se tardaba lo suyo, carteleras, festivales, congresos y talleres mecanizaron la creación haciendo que todos, más o menos, escribiéramos de la misma manera con un modelo de letra estándar y aceptable. Total, la regla era fundamental para la creación como lo era en el mercado. Todo funcionaba como un reloj y no debía haber dudas. El canon era el único debate, Harold Bloom el profeta y la duda no era profesional.

La Restauración se complacía a sí misma con las opiniones dominantes y las discusiones envueltas y empaquetadas, según pedido. El paquete fue de festival en festival, más que sitios de encuentro, empresas donde militaban los desechos corporativos. En seminarios y talleres, las discusiones sobre el teatro y su crisis fueron siempre bajo el papel de regalo restaurador: ¿Cómo traer gente? ¿Cómo complacer al público? Del teatro de sensaciones y teatro de efecto, a combates entre el arte comercial y el arte creativo; de la escena de los directores a la muerte del autor; del entretenimiento con alma a la revisión de los clásicos, biografías, historia novelada y el pasado; eso sí, mucho pasado, porque el presente era retrógrado; ningún escritor del momento era mejor que los de antes y el futuro no estaba por venir, ya había llegado. Y se dijo que la palabra había muerto, pues ciertamente no comunicamos gran cosa sobre nuestro tiempo por esos años restauradores. Todo era un acercamiento, una lectura, una propuesta para los ojos, porque, finalmente, la Restauración entiende el arte como sosiego. «Pasa el tiempo y somos mejores», gritamos complacidos.

### De la poética de la espera al espectador entrenado

Como suele suceder en esta relación pendular —Renovación / Restauración—, dentro de las entrañas de la Restauración se desarrollaron creadores expulsados de la atención y de las visiones tradicionales del éxito. Intuitiva y reflexivamente, decidieron que esta *ahistoricidad* y preferencia por

la actualidad tenía, entre esa sinfonía de gritos organizados, fónicos y canonizables, un efecto en el alma del creador que lo empujaba hacia lo desorganizado, lo cacofónico y el fin del canon.

Estos creadores vivieron los 90 en su edad madura como artistas y comenzaron a pensar que, entre tanta formalidad, probablemente la academia realmente había muerto. Lo decía el surafricano Coetzee, al proclamar que había que escribir fuera de la influencia de actualidad. Crear con libertad, sin reglas, «escribir para poetas y escritores si es necesario, recordando el efecto que tuvo en nosotros la literatura cuando la conocimos por primera vez».

Así, el poeta ignorado por la Restauración decidió que su misión no era ser novedad, sino montar guardia en el extravío. El poeta entendió que estábamos perdidos y que solo él lo sabía. El artista contrarrestador se aisló, porque, como dijera uno de mis maestros: «Prefiero hundirme en un barco que va por la dirección correcta que navegar feliz por una ruta equivocada». Es decir, se desarrolló una *poética de la espera*, la poética del umbral, viendo el infierno del cielo desde las puertas del infierno.

Jelinek lee a Coetzee, que ha leído a Brodsky, que conocía a Pinter; y Murakami lee a Coetzee y a todos ellos los leen Bolaños, Javier Marías y Tony Kushner. Y mientras leen, van al estreno de un nuevo director «de arte pero de masas», Quentin Tarantino, que, a su vez, ha visto nacer, gracias a la incipiente televisión por cable de doce canales, a un espectador que comienza a entrenarse con tres letras que transformarían de una forma artística y ciertamente inesperada la manera en que hoy vemos televisión. Esas tres letras eran y siguen siendo HBO.

Arrancaba entonces el fin de la Restauración desde un nicho global renovador: la necesidad de la revuelta, la búsqueda de sentido y la intensidad del disgusto. «La única reflexión relevante es la indignación», dijo Harold Pinter por esos días; «Hay una fuerza que lleva al iceberg hacia el barco», recordó Jelinek, y Brodsky apuntó: «y esa fuerza es física y metafísica». «Esa fuerza magnética —parecía agregar HBO— es desactivada por la idea de moda», para finalmente llegar a una conclusión finisecular:



esa fuerza magnética emana del dolor de la gente. «Nadie canta como los que cantan desde el infierno», recordaba Kushner a Dante, y es así como la Restauración comenzó a desaparecer, cuando aparecen, ya no en los sótanos intelectuales, sino en la cultura de masas, escritores como Pamuk, Mao Yan, Frenzen, Michel Houellebecq; cineastas como Von Trier, Lee, Thomas Anderson, Iñárritu, los Cohen, y en televisión, HBO, A&E, Sundance TV, IFC. Todos, a su vez, modificando la televisión de masas, que ya no contaría historias con la misma simpleza que las había contado siempre. El público rápidamente llega a la mitad de su curso de preparación y arrojan el entretenimiento, la distracción, el pasatiempo y la socialización al gran fenómeno, eje del fin de la Restauración, del poder monopólico de los *mass media* y del inicio del protagonismo colectivo e individual: Internet. Ya no quedaba más: un espectador se entrena para ver cine y TV. Pero... ¿y teatro?

Pues teatro..., teatro no.

### **Del teatro, los sueños y la escena responsable**

El teatro fue —y sigue siendo— la víctima predilecta de la Restauración. Vivió aislado por esos días *contrarrestauradores* y buscó el reconocimiento tanto estético como popular en lo mejor de la actualidad. Lo que no era de satisfacción popular, lo era, por lo menos, en lo estético. La belleza no debía comprometerse, porque la belleza, pensamos, es pura. La belleza no tiene un «porqué», sino muchos «cómos». La intensidad del disgusto era menor a la pasión creadora; la Revuelta no tenía que ver con el arte; el sentido se le buscaba en el universo interior. «Pasará el tiempo y seremos mejores».

Por esos días apareció Tony Kushner. Lo conocí en Iowa en 1993 cuando él manejaba el Taller de Teatro. Kushner era un manojo de contradicciones que, nos parecía a los más asustados, harían explotar al mundo antes de lo galácticamente esperado. Pero este judío *molotov*, este ángel del infierno, fue uno de los pocos artistas del teatro que, por esos años, tuvieron el carácter intelectual y la inspiración para ver la oscuridad cuando todos veían fuegos artificiales.

Con *Ángeles en América*, en el mejor acento Brecht y a contracorriente del musical Broadway, los dramas de pareja y el agotado realismo psicológico, Kushner advertía: «cuanto más difícil de encontrar se hace la esperanza individual, más violento y colectivo es su deseo». Es verdad que *Ángeles en América* no terminó con la Restauración en la escena norteamericana —esa fuerza conservadora aún sigue dominando sus escenarios—, pero Kushner llega a una verdad que ni Shepard o Mamet, genios también, aunque restauradores, se molestaron siquiera en pensar. De pronto, para Kushner, la belleza ya no era pura. Esconde un «porqué». Y más rotundamente: un «para qué».

Porque la belleza pasó entonces a ser un grupo de verdades encubiertas en esa visión cristiana del crucificado: el mundo lo componen las víctimas de la verdad oculta, víctimas que, por lo demás, son convencidas de que a eso vienen. Si, como cree Villoró, «la noción de autor surge de la idea de que hay un responsable», entonces quizás es posible crear sin compromiso, pero no sin responsabilidad. Y la belleza nueva, la belleza hoy, es comprometida.

Murakami piensa que todo es una cuestión de imaginación y que nuestro sentido de responsabilidad nace con la imaginación. Como Yeats, dice: «en los sueños comienza la responsabilidad». Pero también parece que hoy, entre nosotros, donde no hay responsabilidad tampoco puede surgir la imaginación. El espectador entrenado por el nuevo cine, la nueva novela, las novísimas artes plásticas y hasta mucha televisión mundial, si no ve responsabilidad no valida la imaginación. Cuando compartimos los sueños, debemos asumir la responsabilidad sobre lo que ha ocurrido. No solo porque es nuestro deber —para eso nos hemos entrenado, estudiado y desarrollamos técnica—, sino también porque nuestro espectador ya no es únicamente el colega, el programador de eventos, el funcionario. Ahora, nuestro espectador sabe que existe un mundo ocupado por la barbarie. Y busca, en su angustia, no una explicación, sino una compañía que lo conmueva en su sueño, un sueño que comienza con responsabilidad. El espectador madura, por estos días, antes que el arte y, muy particularmente, antes que el artista de la escena contemporánea.

---

---

El espectador entrenado por el nuevo cine, la nueva novela, las novísimas artes plásticas y hasta mucha televisión mundial, si no ve responsabilidad no valida la imaginación.

---

---



Michel Houellebecq.



Lars Von Trier.



Osip Mandelstam, 1934.

Su sueño es tanto mi responsabilidad como la suya por haber soñado. Sueña, por lo menos en estos sótanos del alma latinoamericana, porque se sabe víctima y responsable. Y espera un creador que pueda representar su horror y el mío, que es, como se imaginan, el mismo.

## Renacimiento en el siglo de la bestia

Porque si bien este péndulo histórico Renovación (años 60)-Restauración (70-90) y vuelta a empezar lo hemos vivido a lo largo de tres mil años y pareciera predecible, lo que hace de este nuevo movimiento del péndulo especial y casi único, lo que lo convierte en el mejor momento para la creación en cuarenta años y lo que parece trocar una restauración previsible en un espectacular «Renacimiento», es su coincidencia, tan poco probable, con la idea del siglo: la pasión, desconcierto, intensidad del disgusto y angustia, no tanto por el fin del siglo XX, sino con este inicio tan explosivo del siglo XXI, que apenas va por su primera década, pero con la sensación de que han pasado 50 años, y contando.

Para identificar la centuria pasada, Alain Badiou, que considera el siglo XX como bárbarico, cita al poeta ruso Mandelstam. En su poema, Mandelstam entiende el inicio del siglo como la entrada de una bestia: «mi siglo, mi bestia, / ¿podrá alguien buscar en tus ojos / y con sangre propia, / fundir las centurias que justifican tu osamenta?». En nuestro caso, el siglo XXI ha llegado con percepciones claras sobre la destrucción y la crisis. En ese momento crucial, calendario, pero al mismo tiempo impredecible, coincidirán y siguen coincidiendo todos los momentos y lugares del imaginario paranoico colectivo global. «Es el siglo que mece las mareas / con la desesperación de la humanidad / en la maleza, el aliento de una serpiente / es la dorada medida del siglo».

Desde hacía mucho tiempo no coincidían un fin de la Restauración y el inicio de las ideas de la revuelta, con el comienzo del siglo y su percepción e indignación colectiva hacia la búsqueda de sentido. Y es que antes la gente común no se hacía preguntas filosóficas como las que se hace ahora. Hay una línea directa desde la última obra

de los 60 a este improbable deseo colectivo de terminar con la evasión. El espectador nunca exigió tanto sentido como lo pide ahora. Y en particular, el público espectador y hasta el que no está pendiente, comienza a hacerse una autocrítica con un ataque devastador a lo que le rodea. Y esa crítica comienza, quizás, con una frase simple: «Pasa el tiempo y NO somos mejores».

El atentado del 11 de septiembre, comenzando el siglo, fue la presentación formal al público de los EE. UU., en horario *rating*, del mismo programa terrorista que nosotros siempre hemos tenido que ver en horario para niños. Y ese acontecimiento inició la percepción popular de que el futuro ya no es probable, quizás ni siquiera posible. La angustia, que era individual (el personaje) y entretenida (contar la historia), ya no era suficiente. Surgieron y siguen apareciendo en todo el planeta dudas monumentales, catastróficas, dudas que ponen en peligro la vida misma. Para DeLillo la metáfora es evidente: «pasamos una era construyendo y admirando esas torres tan inmensas con un único propósito: verlas caer». Nuestro delirio es una provocación: «el aliento de una serpiente es la medida del siglo».

Porque el siglo llegó con preguntas cruciales. En vez de cuestionarse, como antes, ¿para qué vivir?, de pronto surge un dilema más colosal: ¿por qué estamos muriendo? ¿Es el futuro posible? ¿Es probable? Y si lo es, ¿cómo? Y, sobre todo, ¿por qué...? Finalmente, antes de dormir, el ciudadano siglo XXI se interroga, violándose a sí mismo todos sus Derechos Humanos, ¿qué coño han hecho con mi utopía?

¿Es aquella una duda, o más bien una furia, como la de quien está a punto de sacar un arma, de incendiar una casa, de mandarlo todo al infierno? ¿Está en el tema de la utopía el centro real de la intensidad de nuestro disgusto? Quizás, por eso, ya no nos entretenemos a través de los medios de comunicación de masas, sino que más bien gritamos, por Internet: «¿Cuándo me toca a mí? ¿Por qué el protagonista no soy yo? ¿Cómo es que el primer turno ha sido siempre para los culpables?». Entre los más jóvenes, su tiempo dedicado al entretenimiento se desplaza hacia los caminos oscuros, desamparados, delirantes y provocativos de

la Red. Ahí, donde el único sexo seguro es el sexo sin protección, donde cualquiera es protagonista del presente y futuro sin pasado; allí donde la caída es más personal. Los jóvenes siglo XXI ya no pasan horas frente a la antigua tele, sino que se encuentran a sí mismos y a los demás, a su mundo, más bien en banda ancha. Si miran hacia atrás, es para ver la destrucción. «Fantástico y despreciable siglo / con tu columna vertebral aplastada / en lunática belleza / sólo miras hacia atrás, cruel y debilitado / como la ágil bestia que fuiste / las huellas dejadas por tus patas aterradoras...». Internet es el iceberg de Brodsky y Jelinek y, perdona que te lo diga, tuyo y mío.

Enzensberger le encuentra sentido cuando describe a los pasajeros del *Titanic*: «... allá abajo, / allá donde todo, como siempre, se comprende primero; que a la primera clase le toca el primer turno, / que nunca hay botellas de leche suficientes, / ni zapatos, ni botes, ni salvavidas para todos. / El Iceberg es lo único que nos pertenece, eso sí, / y pasa silencioso, / se desliza junto al barco resplandeciente / y, con nosotros, se pierde en la oscuridad».

Porque con el siglo, casi todos los objetivos se vinieron al suelo, y aún se siguen cayendo si miramos la reciente debacle del sistema financiero; el cáncer medioambiental; la imposición de la democracia de la obediencia; la conspiración del consenso; el advenimiento del totalitarismo *light*; la vuelta de la tortura legal; y la era de los criminales elegidos a gobierno desde lo más profundo del perverso colectivo criminal. Y, en especial, el siglo se identifica por el nuevo sádico-perverso del primer mundo: la inmigración, que, según cree Houellebecq, ha llevado a la Europa civilizada a pensar en la necesidad de un nuevo Dios, más conveniente y menos piadoso con los que no tienen papeles ni certificados, en fin, con los descendientes más oscuros de la crucifixión.

¿Cómo trataría Jesús al inmigrante? ¿Y a los países pobres? Jesús ya no responde, moralmente, a lo que le conviene pensar al primer mundo. Que Europa se nos llene de magrebíes, negros y sudacas no debe ser, seguramente, lo que Jesús quería —excepto para labores de servicio—. Y si vamos a actualizar al Cristo en versión 3.21, pues de

pronto aprovechamos y nos colgamos a un Dios que nos prometa vivir hasta 200 años con la misma potencia sexual a los 165 que tuvimos a los 18. Un Dios viagra y turista sexual que controle la inmigración, que considere el odio como un mandamiento y la salvación un primer mundo estable y limpio. Para gran parte de Europa, casualmente en el siglo de la bestia, lo único cristiano por estos días es el portugués Cristiano Ronaldo.

## Venimos del Tema y hacia el Tema vamos

El siglo es una bestia, que mira para atrás solo para verse sus pasos. El siglo es la bestia, pero nosotros el iceberg. O los ahogados. Que cada uno decida.

Así, de pronto, la vida se detiene a pensar. El pasatiempo parece inútil porque el tiempo ya no se puede «pasar». El tiempo ya no existe para perderse. La muerte toma una pausa porque lo que no vive no es probable que muera. El espectador, a conciencia o sin saberlo, a punto de ser devorado por la bestia del siglo, ya no se conforma con ser entretenido, está harto de ahogarse. Está más interesado en su mundo porque su mundo anda también metiéndose con él, de manera brutal, como el iceberg. Lo simbólico del siglo trastoca nuestra percepción de la cultura. Ya no queremos que, en la noche, nos representen algo para olvidar la realidad, sino que exijamos ver algo, lo que sea, que nos permita recobrar la realidad perdida durante el día. El trabajo, los horarios y las tareas del sistema son el pasatiempo, pertenecen a la bestia. En medio de esta bestia pesadilla del siglo, de la civilización hundida y del triunfo rotundo de la barbarie, hemos heredado, pero de manera popular, casi todas las preocupaciones perdidas. En cine, literatura y hasta TV, más que entretenernos, más que lo bello, bien hecho y sentimental, más que el desarrollo de los personajes o de la historia, parece que el siglo pide a gritos la profundidad en el Tema.

Por eso, digo que estamos en el inicio de un «Renacimiento». Y que en este punto concreto, el entretenimiento, tal y como lo conocíamos, en su relación con los medios de comunicación y hasta el Arte, ha muer-

---

Ya no queremos que,  
en la noche, nos  
representen algo para  
olvidar la realidad, sino  
que exijamos ver algo, lo  
que sea, que nos permita  
recobrar la realidad  
perdida durante el día.

---

---

La poesía... anda corriendo libre por la creación contemporánea. En el cine y la narrativa particularmente, pero también —lo más sorprendente y humillante para nosotros los que trabajamos en el escenario— en mucha de la TV actual.

---

to. Y que, aunque siga andando, y lo veamos todos los días como si nada, igual está muerto, como muchas cosas en la historia que se mueven pero que no existen.

La bestia y el iceberg nos regresan a la idea lacaniana sobre lo real, que si existe, parte de la experiencia del horror. Lo estúpido nunca lució tan estúpido como hoy. La TV de entretenimiento es desplazada por series populares de gran tema. El mejor cine es el que se hace con una formalidad literaria y hasta teatral que trastoca la conciencia. Hasta en las series más populares, si hay un crimen por resolver o un médico que descubre la imposibilidad del amor, se encontrará de pronto que la historia es la metáfora de un Tema, quizás sobre los 500 mil enfermos de sida que en Europa vivirán frente a los 22 millones de África que, con la misma enfermedad, morirán en dos años por falta de casi todo, hasta de lástima.

La política, antes monopolizadora de la atención, tiene un efecto funeral frente al dolor y la pena, que son, precisamente, el alma viva de este Renacimiento siglo XXI. El poder parece cambiar la realidad, pero solo de aquellos que se acercan a él —y la de sus familiares, amigos y compañeros de negocios—, porque el objetivo más contemporáneo del poder es desactivar el pensamiento, así como ese fue el fin de los medios de comunicación en la Restauración y hasta el propósito claro del canon y la academia. El efecto conformista de los medios ha sucumbido, como el de la religión o las ideologías, y con él su propósito: «el propósito es que la gente regrese al estado infantil, hacia un espanto reverencial y de sumisión», apunta DeLillo en *The Falling Man* y agrega: «Nos sugieren que queramos trascender, pero sin riesgo. Y qué mejor modo de hacerlo que el fingimiento».

El siglo de la bestia se enfrenta furioso al Tema, pero el Renacimiento siglo XXI lo esgrime como escudo y espada, no puede andar sin él. Bestia y Renacimiento viven hoy una batalla colosal. El Tema está en el centro de los combates, porque el Tema nos arropa, porque nos cubre una angustia. Vivimos la caída. El pensamiento va ganando en los enfrentamientos cuerpo a cuerpo, web a web, y hasta TV contra cine. El pensamiento se hace Tema y es, vaya milagro, popular.

## Poesía en palabras, poesía de la acción

¿Hay un elemento que nos permita reconocer no solo las percepciones del espectador entrenado sino, en particular, las visiones que sobre el Tema tiene el arte del Renacimiento siglo XXI? Bueno, entre otras, tenemos una pasión por la forma que rompen las reglas y, fundamentalmente, por la poesía del drama.

En el Libro de Job, recuerda Steiner, Dios es cuestionado sobre la creación. El valor de la creación es puesto en duda por una especie de Satán crítico que le exige a Dios-Creador resultados tangibles, valores en orden, lo mide incluso con la moralidad restauradora: «¡vamos, teoriza, muéstrame, defiende tu obra!». El crítico busca los fallos de la obra de Dios y, en particular, los fallos del creador mismo. Le exige perfección, ceñirse al canon y a las reglas. Por encima del creador están los valores trascendentales de la belleza aceptada. Y en el momento en que todos los valores del creador son racionalizados por la pretensión restauradora conservadora, Dios responde entonces con poesía. Y si bien es una poesía descrita en palabras, se presenta como una poesía de la acción. Suceden cosas poéticas. Narradas o no, suceden. Dios responde haciendo que «las estrellas canten a coro, / que el mar cierre sus dos puertas, / que la tierra tire el cordel, / que la lluvia no pregunte si tiene padre / y que el unicornio se reproduzca con gracia». El creador no le reconoce autoridad al crítico, al canon, a las empresas de validación artística ni a los medios en esta nueva visión del Renacimiento siglo XXI.

Así, la poesía, desde la más formal hasta la más imperceptible, anda corriendo libre por la creación contemporánea. En el cine y la narrativa particularmente, pero también —lo más sorprendente y humillante para nosotros los que trabajamos en el escenario— en mucha de la TV actual. Hay una poesía incluso ubicada en el más arcaico de los personajes del teatro: el narrador, que ha vuelto para darle un cierto sentido de profundidad a productos masivos superficiales como *Mujeres desesperadas* o para darle rotundidad a formas complejas como *21 gramos*.

¿Por qué regresan el narrador y la poesía? Regresan, creo, porque hoy tenemos



que hablar del Tema y darle un efecto de impacto con símbolos. Una poesía que es verbal, pero que en muchos casos parte de la imagen para ser acción, situación y hasta Tema. La imagen por sí sola ya no dice nada. Ha sido desgastada por las posibilidades a la mano del espectador: Todo puede ser llevado a imágenes, desde el teléfono móvil hasta el diseño gráfico virtual. Wii, Nintendo DS, Pixar llevan el valor de la imagen a un extremo en el que ir más allá ni siquiera sorprende, porque es lo esperado, más bien exigido. Los sistemas operativos de hoy fracasan no por sus fallas, sino porque las expectativas del consumidor están muy por encima de la capacidad de innovación. Así, hoy la palabra y, con ella, la poesía, editada o en *email*, *SMS*, *MSM* o Facebook, dicen más que mil imágenes. Y lo dice de manera perfecta, con imágenes clásicas y diferentes, porque se forman de manera directa, sin intermediarios, en la mente de cada lector-espectador.

Jean Cohen cree que hay modos de percepción de la vida que son exclusivamente poéticos: «El crepúsculo, la bruma, océano, las ruinas, los barcos hundidos, todo lo que contribuya a disolver límites», acota. Y eso es cierto. Pero creo que hay también acontecimientos históricos, calamidades, realidades políticas, y, entre nosotros, no solo el paisaje, sino áreas del *Macabro latinoamericano*, que son esencialmente poéticos y que solo son entendibles en su dimensión si son presentados con poesía. La poesía como otra prosa, en una poesía de la acción y de la palabra y, en especial, de la situación. Si el siglo XIX fue el de la esperanza y el XX el de la barbarie, el siglo XXI parece entonces entenderse como la era de los símbolos. La poesía es el canto del significado responsable que nos lleva al Tema, un Tema que termina también siendo poesía para poder entenderse y tener impacto. Una poesía no solo de la palabra y de la situación, sino también, en la mejor tradición renacentista, una poesía de la forma. La forma como manera de convertir el mal del siglo (la bestia) en algo positivo (el Renacimiento).

La forma dirige sus propias reglas, que tienden a abolir todo acercamiento imitativo o representativo. En literatura esta idea existe en Coetzee, por ejemplo: escribir historias sobre

un gran tema a través del poder referencial de la escritura. Pero es el cine el que ha logrado hacer popular esta investigación de la forma como consecuencia del contenido. Una vez, en un taller, le pedí a los alumnos que tomaran una película como *21 gramos* y la armaran siguiendo las directrices del tiempo convencional. Al final nos quedó una historia predecible y ya contada. Sin forma, esa película carece de arte. Es la forma la que le da su dimensión Renacentista. Y la poesía lo que le otorga impacto y contemporaneidad.

En fin, hoy el creador y el espectador entrenado entienden la forma como la mitad del contenido. Han aprendido a deslumbrar y ser deslumbrados con la belleza responsable de un mecanismo derivado del Tema. Contenido y forma se influyen, se ven en un espejo, se requieren, se inspiran mutuamente. Quiero decir que, hoy, Tema, forma y poesía, finalmente, hablan de belleza. «Esa es la verdad del problema. La belleza. La belleza como poesía. No existen parámetros para la belleza sino después de que está realizada. La belleza, que no es indolente, que no lo puede ser, que no lo ha sido nunca», agrega el artista cinético venezolano Jesús Soto, o le hago decir, en *120 vidas x minuto*.

El espectador parece saber más que el artista del teatro porque recibe a diario un mejor entrenamiento. Nos pide belleza, pero una belleza que no sea indiferente. Y una belleza que, donde nace, es terrible. Sus percepciones sobre responsabilidad, forma, poesía y Tema y la urgencia de no ser indiferentes son nuevas en él porque «si hay algo nuevo bajo el sol»; lo nuevo es irremediable y lo nuevo nos ha asaltado siempre. El centro del pensamiento restaurador es precisamente invalidar las ideas de lo nuevo frente a los valores de la tradición. El creador se revela a la tradición cuando descubre la verdad del problema: la belleza, que no es indiferente, que no lo ha sido nunca.

### **De la utopía de actualidad al teatro en la derecha**

El dramaturgo nigeriano Wole Soyinka decía que en África a los niños se les enseña que la utopía está en la naturaleza y que, en el mejor de los casos, conseguimos esa utopía en la medida en que nos dejamos

---

El espectador parece saber más que el artista del teatro porque recibe a diario un mejor entrenamiento. Nos pide belleza, pero una belleza que no sea indiferente.

---

---

El teatro, desde el «teatro de arte» al más comercial, anda mudo. En nuestra mudez, que no es otra que nuestras palabras predichas, comunes, cotidianas, planas y predecibles, ya no comunicamos.

---

absorber por el paisaje. Es decir, la utopía no corresponde a los humanos, sino que es externa a ellos.

Pero en América latina nos dicen, desde niños, que la utopía es nuestra. Que somos los hijos de héroes y que esta «raza cósmica» —cada día más cósmica por sobredosis restauradora— está predestinada a encontrar la utopía. Así, nuestros ciudadanos se acostumbran a ver esa utopía desde la realidad, que sin embargo no cambia. «Pasa el tiempo y no somos mejores», se repite. Y la verdad es que ya nos estamos cansando de ver el cielo desde el umbral del infierno.

La utopía es, en este siglo de la bestia, angustia, pero esa angustia parece que no anda por nuestros escenarios, tan complacientes ellos. La angustia no se empaqueta en nuestros festivales, la angustia no divierte ni entretiene a los creadores. De festivales y temporadas, de concurso en concurso y estreno a estreno, parece que nuestro teatro se decide más por los actos que tienen sentido de actualidad, tanto en lo popular como en lo *elitesco*. Su fin, parece, es entretener a un espectador que, cree, desea evadirse de su realidad sobrecogedora; o entretener al creador mismo, que desea únicamente dar a conocer su visión del mundo.

El espectador entrenado pide, desde las calles de su cotidianidad normalizada a quemarropa, un teatro que tenga la valentía de deshacerse del entretenimiento. Pide una poesía que en este siglo de la bestia le aclare. Una poesía en el escenario, un arte que le impacte, pero que le narre y le conmueva con una poesía del Tema. Y es que «seguimos enamorados de la palabra», y más aún: estamos urgidos de la palabra necesaria. La palabra urgente, la palabra del responsable, del autor. Nadie puede hablar de hoy como pueden hacerlo los creadores actuales, por más paralelismos que nos empeñemos en encontrar con clásicos o historias de otros contextos. Todo es nuevo. Internet es nuevo, para empezar, y con Internet, lo nuevo es un planeta entero completamente inédito; es decir, los ingredientes perfectos de un Renacimiento y una Ilustración.

En muchas de nuestras obras y escenarios iberoamericanos, más bien del idioma, seguimos embebidos todavía de Restauración porque así lo hemos decidido los creadores,

por encima del espectador. Pensamos que le damos lo que quiere precisamente en el momento en el que vivimos la peor crisis de identidad. El espectador de teatro, por su parte, se desdobra: sabe quién es en el cine y se comporta como espectador entrenado cuando se le presenta un reto; pero frente a nuestros escenarios finge cierta parálisis intelectual; con nosotros no sabe quién es y mucho menos lo que quiere, quizás porque, frente a todos, le tratamos como a un niño. El teatro termina siendo un oasis a sus preocupaciones intelectuales y filosóficas. Aquí, en los escenarios, hay belleza indiferente. Trascendencia con fingimiento.

Pero el espectador ha descubierto mucho, ha dado grandes pasos con un cine que le propone temas y formas que antes estaban destinadas a intelectuales, críticos y artistas. El espectador ahora se sabe mejor. Entiende lo que antes era «raro» y hasta lo exige. Reír ya no es su requisito, divertirse tiene otros medios, distraerse lo ubica en otro contexto. Exige ahora a la obra y al creador más bien una forma y una palabra urgida o necesaria de contemporaneidad.

Y hay que decirlo, el teatro, desde el «teatro de arte» al más comercial, anda mudo. En nuestra mudez, que no es otra que nuestras palabras predichas, comunes, cotidianas, planas y predecibles, ya no comunicamos. El arte del teatro pasó a ser lugar común. Y la mudez es hoy, como en la Restauración, un instrumento de dominación, por más en vanguardia que la mudez sea presentada. La ausencia de palabras ha terminado siendo actualidad y entretenimiento. Sin palabras fue que nos quiso siempre la Restauración.

Con nuestro cariño por el impacto visual, los temas individuales, el circo, la comedia de puertas, el poder patrocinante y sus migajas, nuestros dramas bien hechos y nuestra risa y efecto, somos algo así como la derecha de las manifestaciones artísticas en el Renacimiento siglo XXI. Perdemos en los escenarios nuestra validez artística porque, en definitiva, los escenarios se han colocado a la derecha política, social y en especial, estética, del arte en el siglo XXI. Lo peor es que no lo hacen deliberadamente, sino por descuido intelectual, por tradición, seguridad y apego a las reglas, lo que los convierte, por estos días de responsabilidad

exigida, en algo así como lo mejor del arte fascista adulto contemporáneo.

Quizás esta sea la razón por la que el espectador de hoy está siendo entrenado por su cine, su literatura, su televisión, pero no sobre nuestros escenarios. Porque este espacio de creación, como mucha ópera, se ha transformado en un centro desechable de tradición conservadora. Nuestro popular y al tiempo elitesco teatro restaurador en español, de impacto, lindo, bonito y bien hecho, sigue atado en casi todas sus formas al entretenimiento, la distracción y la diversión desde lo comercial evasivo hasta lo monumental festivalero, pirotécnico, efectista y espectacular. Quizás el último Festival Iberoamericano de Bogotá 2008 no pudo explicarlo mejor, en su monumentalidad y calidad entretenida. El teatro nuestro hoy, hasta cuando se promueve en los disminuidos programas culturales, repite una sola promesa básica: «venga al teatro, se va a divertir. La pasará bien». En esta súplica humillante, el creador, en su desesperación por llenar la sala, es capaz de vender a su madre, colocando a Brecht, Santana o Kushner en el mismo paquete zarzuelesco del *reality* o «solo para reír».

Y también porque hemos sido nosotros los que, suplicando atención, hemos revendido estos escenarios nuestros como catarsis. El espectador, creemos, sufre mucho durante el día, pasa horas en el tráfico, tiene estrés, enfrenta problemas en su trabajo, y entonces, le ofrecemos que venga al teatro para que se olvide de todo. Para que se relaje. Para que se evada y piense en lo hermoso que son los trapezistas, los ciclорamas de colores, los espectáculos multimedia o, más común, se eche a reír con el drama femenino, o la competencia masculina, teatro de parejas, guerra de sexos con chiste, es decir, casi cien años de ecuación restauradora probada. Nos decimos —y hasta lo proclamamos como idea— que el espectador sufre tanto en la vida que necesita evadirse un poco. Como si este mismo espectador no tuviera a su mano otra realidad, una virtual, que ciertamente le permite evadirse de sus problemas y, en algunos casos, hasta ser otro y vivir otras vidas, como en *Second Life* o en el chat nuestro de cada día.

Pero el secreto a voces que no queremos oír en los escenarios es que el espectador

entrenado ya no pide entretenimiento, no desea combatir el estrés, ya no le interesa evadirse. El espectador, donde antes pidió efecto, hoy demanda sentido. Busca un creador que, desde las bienales de arte de São Paulo y Venecia a los festivales de cine de Sundance, Cannes y hasta en los Oscar entienda que la belleza es, fundamentalmente, ética de combate, resistencia hasta la muerte y denuncia desesperada.

Ese es el espectador del Renacimiento siglo XXI que observa, con desprecio casi merecido, a un teatro que se mantiene en la Restauración. Desde Broadway y Madrid a Buenos Aires y Santiago, pareciera que nuestra reflexión se aproxima más al pensamiento dominante del siglo pasado que a los problemas de la utopía, la revuelta y la intensidad del disgusto del nuevo tiempo.

Somos, por estos escenarios en español, pues casi nada más que entretenimiento, aspirina para el dolor mientras literatura, artes plásticas, cine y hasta mucha TV han decidido no solo romper con la Restauración siglo XX, sino que además han comenzado a hablar del dolor. Y cada vez más frecuentemente han sido otros y no nosotros —los del teatro— los que han resuelto ser el dolor mismo, como pensaba Virginia Woolf: «No hay Shakespeare, no hay Beethoven; definitiva y enfáticamente, no hay Dios. Nosotros somos la palabra: nosotros somos la música. Somos nosotros lo que es. La cosa misma...».

Aunque hay que decir que este Renacimiento siglo XXI tiene un efecto democratizador intelectual en todo el mundo. Los mitos del espectador de la Restauración se han venido al suelo y ya no son tolerables. Requieren ser demolidos por ese otro espectador que ya está entrenado y que pide sentido. Un espectador que *levanta acta a los tiempos*, en una idea maravillosa que hoy todos sentimos: un creador que sabe cómo reflejar sus experiencias más íntimas de un modo profundo y social, es, inevitablemente auténtico. Y así, también alcanza la esfera histórica. Y yo diría, además, alcanza la belleza. Para que cuando llegue el final, podamos hablar y ser impermeables, según Zen, a «el dolor mayor; el dolor indescriptible», el dolor de habernos quedado mudos precisamente cuando todos nos querían oír. ■

---

---

... los escenarios se han colocado a la derecha política, social y, en especial, estética, del arte en el siglo XXI.

---

---



# De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes

*L'ASSISE DU THEATRE, pour une étude du spectateur*

M. M. MERVANT-ROUX. PARÍS, 2002

## Para un estudio del espectador

El teatro es siempre un evento público. Si ha adquirido una importancia específica en la vida social, al menos tal como se ha organizado en Occidente, es no sólo porque habla del mundo y lo muestra, es porque su modo de representar el mundo se inscribe en un dispositivo concretamente abierto a los espectadores. Esta apertura supone naturalmente reglas y estas reglas suponen a la vez un primer acuerdo, aquel que da al teatro un lugar en el funcionamiento de la ciudad: actores y espectadores, de dos maneras diferentes, representan la vida y son mutuamente representantes los unos de los otros, delegación recíproca y tácita que según las épocas se traduce más o menos claramente en el arreglo del lugar. [...] El vínculo que remontándose uno los dos grupos participantes es, bajo formas evolutivas, un dato permanente de la historia del teatro; era todavía muy perceptible hace algunos decenios para quien asistía a una representación en una ciudad pequeña. La sala del espectáculo, utilizada en otras ocasiones para fiestas o reuniones, transformaba en una asistencia lo que era ya una comunidad y los actores aficionados asumían al mismo tiempo que sus papeles un imaginario colectivo presente en estado difuso en el campo social. Por su intermediario, todo ocupante de la sala tenía acceso a la escena. No se sentía excluido, él formaba parte de manera natural en el evento. Cualquiera que sea el período y la forma de teatralidad, nunca el lugar del espectador se ha visto reducido al asiento que ocupa, a una presencia restringida a su zona específica. Instalándose en la sala, entra en un sistema más amplio donde una función le es de antemano asignada, que concierne directamente al desarrollo del juego escénico. Él lo sabe. Es por lo que quizá frecuenta el teatro.

O lo frecuentaba. La marginalización social del arte dramático se ha visto acompañada de una crisis profunda no solamente por lo que se refiere a su frecuencia, sino también en las maneras de frecuentarlo. La relación del público con la escena, subrayada y valorizada, se ha vuelto problemática. Parece serlo siempre en un contexto sin em-

bargo más favorable: nuevos creadores, nuevos lugares aparecen y los grupos aficionados continúan tejiendo por todas partes la trama apretada de prácticas teatrales múltiples. Si se inquieta al espectador, si se le pregunta, si se le discute, es porque no se tienen ya de él las mismas certezas intuitivas que en otro tiempo. Hay siempre representaciones, pero han cambiado tanto con relación a lo que se conocía de ellas de los siglos precedentes, o de los primeros decenios del siglo XX, las salas están tan lejos de parecerse a las grandes imágenes míticas de la historia pasada o reciente, que se acaba por preguntar si pasa alguna cosa todavía entre las dos instancias durante la duración del espectáculo, o más bien si entre ellas hay realmente una verdadera «relación teatral». Se pregunta entonces por lo que esta expresión quiere decir. La teoría no responde apenas. No porque se desinterese del público, ya que ella nunca ha hablado tanto de él, ni jamás ha afirmado tan fuertemente su importancia como en la mitad del siglo XX en que han aparecido a la vez los estudios psicológicos, las encuestas sociológicas y los análisis de los procesos perceptivos; muchos trabajos le han sido consagrados total o parcialmente. Estas numerosas aproximaciones han tenido por primera consecuencia confundir su imagen...

## Recuerdos del tiempo viejo

JOSÉ ZORRILLA Y MORAL

«Por aquel tiempo de prohibiciones, persecuciones y representaciones, en que todo yacía inerte bajo la presión del miedo universal, la revolución medrosa de la policía, la policía del pueblo, el pueblo del Gobierno, el Gobierno de sí mismo, y todos del rey, había una cosa que renacía y se regeneraba de la más extraña manera: el teatro.

Todo en España ha sido siempre así, inconsciente, inesperado, fenomenal, casi absurdo. El teatro renacía y se regeneraba en manos de un extranjero, Grimaldi, y con una casi inocente estupidez: *La pata de cabra*» (la obra se estrenó en Madrid en abril de 1829).

«Había Grimaldi (Juan de Grimaldi 1796-1872) venido a España con los franceses de Angulema y quedándose en España; halló en el teatro los restos de las compañías y de la tradición de Máiquez y Carretero; y con un Guzmán, la Llorente, Rafael Pérez (la primera peluca, como se llamaba entonces a las barbas, hoy sin nombre), la Generosa, Pedro Montaña, Fabiani, Cubas, Caprara, Campos, Azcona y otros (de quienes hablaremos este invierno al tratar de la Corte y el teatro



de Fernando VII), formó una compañía que comenzó bajo su impulso y dirección un renacimiento tan extraño como desapercibido, y cuya influencia en lo venidero nadie pudo prever. El germen de nuestro teatro moderno lo incubó y lo dio vida el italiano Grimaldi con *El hechizado por fuerza*, *Blanca y Mocasín* y *La pata de cabra*; esta última obra única suya, único pasto digerible para el público de aquella época, y cuyo éxito no ha tenido jamás igual en los taetros de Madrid. Grimaldi había comprendido perfectamente nuestro país en aquel tiempo, y le dio la tontería más adecuada a la ignorancia en que yacía, como base de un tratamiento higiénico a que se proponía someterle para nutrirle y regenerarle. *La pata de cabra*, intachable para la censura eclesiástica, comprensible para el vulgo, popular por la misma crítica de nuestro país, que el extranjero hacía de nosotros en Don Simplicio Bobadilla Majaderano Cabeza de Buey, hizo las delicias de aquel público, a quien Guzmán hacía reírse de sí mismo, bajo la cáustica intención del privilegiado ingenio del sagacísimo italiano, afrancesado primero y españolizado después. Grimaldi con *La pata de cabra* distrajo de la política al público de Madrid por algunos meses; y ya he dicho otra vez que mi padre firmó 72.000 pasaportes para venir a Madrid a ver *La pata de cabra*; entonces nadie, ni clérigo ni seglar, ni militar ni extranjero, podía venir a la Corte sin explicar al superintendente general de policía el objeto de su venida y el tiempo en que se proponía conseguirlo... (El padre de Zorrilla fue superintendente de policía).

### *La mise en scène contemporaine*

PATRICE PAVIS. PARIS, 2007

## **Las enfermedades de la puesta en escena**

(.) Cuando la puesta en escena casi no es más que un «estilo», una marca de fábrica, una etiqueta que reaparece cualesquiera que sean los autores o los espectáculos, no tardará en degradarse en un ejercicio de estilo, en un signo de reconocimiento. La imitación se hace también entre colegas: En Alemania, Laurent Chétouane retoma la celebrada lentitud e inmovilidad de Claude Regy aplicándola a todos los autores representados. Lentitud e inmovilidad que, pasada la sorpresa, conducen rápidamente a un pesado oratorio.

(.) Los jóvenes directores, para ser reconocidos por la institución, se sienten obligados a veces a imponer una particularidad, a hacerse notar por tal detalle o por tal manera de proceder que tácitamente la institución les reclamará.

Esta particularidad les será unas veces reclamada, otras reprochada. Una crisis de *jeunisme* marca el panorama actual, especialmente en Alemania. Los *Intendantem* (directores de teatros) buscan ávidamente a los jóvenes, sobre todo si son de sexo femenino, para confiarles pequeños trabajos escénicos, con la esperanza de que un día sean el nuevo Peter Stein.

(.) La puesta en escena tenía en sus principios como función trasladar el sentido del texto a la escena, utilizar la representación como un medio de explicar la obra. Esclarecer, hacer perceptible el sentido de la obra no es una tarea despreciable ni inútil, aunque no sea la finalidad del trabajo teatral. Asegurar la «legibilidad» no es evidentemente posible más que en un fondo de «ilegibilidad». Una no cesa de convertirse en la otra y recíprocamente. ¿Se intentará el compromiso? ¿El fin del arte no es no ser totalmente legible, ni totalmente ilegible? Aplicado a la puesta en escena se dirá: debe ser visible, pero discretamente, como conviene al «encanto discreto de la buena dirección». No tiene que ocultarse, asume sus elecciones e hipótesis, pero no gana nada con anunciar demasiado directamente su estrategia, pues el espectador se desinteresa rápidamente de lo que él ya ha comprendido. Adorno destacaba de las obras de arte: «la posteridad de las obras, su recepción en tanto que aspecto de su propia historia, se sitúa entre el rechazo de dejarse comprender y la voluntad de ser comprendido; esta tensión es el clima del arte».

(.) *La tentación decorativista* [...]

(.) *El arte conceptual* es la tentación inversa y consiste en reducir al máximo la sensualidad del teatro, su percepción ecuménica, como decía Barthes, para *apelar* al razonamiento abstracto del espectador, a las convenciones escénicas. La puesta en escena actual de los textos contemporáneos es frecuentemente conceptual y no solamente por razones económicas en todos sus aspectos, sino por una especie de terrorismo de lo posmoderno o de lo posdramático. La deconstrucción, cuando no cae en el mismo defecto, denuncia esta obsesión de nuestra época por el desmontaje (desmantelamiento) de los conceptos y de las representaciones.

[...]

(.) La renuncia del servicio público y del teatro subvencionado, la dejación del Estado toma en Francia los aspectos de una *política demagógica*. En efecto, es grande la tentación de no subvencionar más que las puestas en escena de gran espectáculo [...] ■



Cuaderno  
de bitácora

# LLUEVE EN BARCELONA

## de Pau Miró

Terminé de escribir *Llueve en Barcelona* en 2003, y en junio de 2004 se estrenaba en la Sala Beckett de Barcelona bajo la dirección de Toni Casares. El montaje funcionó muy bien y a partir de ahí no ha parado de darme alegrías cada año, regularmente; bueno, también algún disgusto, pero básicamente todo ha sido muy positivo: traducida a seis idiomas, cuatro montajes, premios, lecturas en todo el mundo...

Hace cinco años ya de su estreno; es un buen momento para reflexionar sobre el proceso de escritura y no exclusivamente de *Llueve*; me refiero también al proceso de escritura, en general.

### 1. La escritura en general

Cuando escribo, procuro tener en cuenta la doble naturaleza de todo. El hecho mismo de escribir participa de esa doble naturaleza. Sanchis Sinisterra decía que: «El autor es servidor de dos amos (de dos mundos)»; por un lado, el texto exige al autor un compromiso con las leyes que él mismo se ha inventado y, por otro lado, el autor debe servir al receptor implícito. Ese receptor imaginario que «baila» por la mente del autor en el proceso de escritura. En todo caso, siempre que puedo evito servirme a mí mismo, porque entonces: ¿qué interés tendría el material que ofrezco al público? Procuro escuchar la necesidad de los personajes, entender el juego que están llevando a cabo y disfrutar al máximo con ese juego, se trata de escuchar la voz de los personajes, una voz que proviene del marco idelógico del personaje y no de la del autor. Lo que dicen los personajes es a través de su propia mirada de la situación y no a través de la información o del saber del autor.

Cuando empiezo a escribir un texto intento no controlar demasiado el pequeño monstruo que estoy engendrando; el «control» vendrá después. Como dice Javier Daulte: «Escribir como un niño y leer como un matemático»; por lo tanto, hay que: primero jugar y después entender muy bien la naturaleza de ese juego. Cada texto teatral genera unas leyes propias que tienen que ser únicamente válidas dentro del universo creado por el texto en cuestión; en ese caso estaremos por fin delante de un texto original y *necesario*.

En mis primeros textos tendía a la abstracción, a la metáfora de la metáfora, y todo quedaba demasiado abierto.

Luego, y sobre todo a partir de *Llueve en Barcelona*, he cultivado el gusto por situaciones simples y muy ricas, ricas por su misma simplicidad. En su momento Javier Daulte y también Toni Casares me hicieron reflexionar mucho sobre esta cuestión. Particularizar una situación, por pequeña que sea, es siempre fértil y provechoso.

Y en esa situación hay que distinguir muy bien qué es lo que se sabe y qué es lo que está a oscuras; cuanto más sepamos lo que sabemos, más oscuro será lo que ignoramos. Sin duda, todos los interrogantes deben conducirnos a la situación y no a la escritura. La escritura muestra la situación, y no a la propia escritura.

A veces al escribir me doy cuenta de que doy más información de la que precisa la situación; por eso procuro dejar lo escrito en un cajón uno o dos meses para luego revisarlo con atención.

En el tema de la información muchas veces se producen desequilibrios; en ocasiones se ve la mano del que escribe al no mezclar suficientemente la información con la situación. Es decir, que cuando se escribe es mejor ver la situación y no el papel.

En el teatro de texto la situación la define a cada minuto el texto, y cuando hay esa responsabilidad del texto, en una frase se puede cambiar todo; una vez más, como dice Javier Daulte: «El poder de la palabra cuando a la palabra se le da poder». Y de ese poder podemos extraer un rendimiento lúdico, para no caer en el discurso inofensivo, ni tampoco en la linealidad de acción y pensamiento, es decir, hay que aprovechar esa suerte de arbitrariedad que nos otorga la palabra en el teatro.

Por otro lado, siempre tengo en cuenta la impropiedad de la palabra; los personajes no se expresan como eruditos, y tampoco dicen todo lo que quieren decir, de hecho en la mayoría de los casos no saben lo que quieren decir; ni saben lo que les está pasando. Y eso de conocer a los personajes es a mí entender una cosa terrible. Trato de escucharlos, pero de ahí a conocerlos hay todo un mundo; conocer a un personaje implica dominarlo y, por lo tanto, limitarlo. Me gusta que los personajes me sorprendan, me contradigan y hasta me gusta que hablen entre ellos a mis espaldas.

Siempre trato de crear situaciones polisémicas, situaciones en las que aparte de la palabra aparecen distintos signos, la acción, la imagen, el silencio, la pausa...



© Daniel Alonso

María Valverde en *Llueve en Barcelona*, de Pau Miró. Dirección y escenografía de Francesco Saponaro.

En todo caso, la palabra es acción, hablar es hacer algo, se habla para modificar al receptor e incluso al emisor.

El argumento no narra por sí solo, es una parte del proceso narrativo; lo que se narra es la situación, el cambio de espacio.

Para que el argumento avance tenemos que hacer movimientos; si hay demasiado misterio no se puede leer ese avance, si hay demasiada obviedad el receptor nos lleva unas escenas de ventaja. Hay que leer muy bien la situación para elegir las mejores opciones.

Escribir es tratar de arrojar luz o sombra sobre aspectos de la experiencia humana, y en ese intento evito siempre que puedo el panfleto, la obviedad y lo superficial. El punto de vista, el tema o el mensaje están implícitos en el juego. Es decir, las reglas del juego y el posicionamiento de los personajes delante de esas reglas serán paradigmáticos del contenido.

Xavier Albertí dice que para «escribir una buena escena de teatro» debe reinar en esa escena un equilibrio entre la ideología interna y la ideología externa, es decir, las herramientas para expresar las estructuras de pensamiento (el estilo) deben estar adecuadas con el contenido. La biología del personaje, es decir, su discurso, su manera de respirar, su gestualidad, sus emociones... no deben traicionar la ideología de la obra.

Si pongo demasiada atención en el estilo o en la forma, pongo demasiada atención en el autor, y creo que el autor debe desaparecer del papel; cuando el autor se luce es porque utiliza la forma al servicio de él mismo y no del contenido. Hay, pues, que encontrar un equilibrio entre la forma y el contenido. La forma es contenido y el contenido es forma.

¿Hay que saber para qué se escribe? Xavier Albertí decía que en todo caso «hay que saber contra quién se escribe» y que esa es una pregunta que debe contestarse uno mismo repetidas veces a lo largo de su vida. La respuesta que actualmente doy a esa pregunta es que escribo contra la comodidad y contra la linealidad del pensamiento, y por eso intento que los textos que escribo generen más preguntas que respuestas, y no por eludir mi posición frente a ciertos temas, sino porque precisamente es esa mi posición: la alerta constante y el cuestionamiento de lo obvio.

Nunca termino las escenas, no las resuelvo del todo, siempre intento que quede algo por resolver, alguna incompletud, algo que genere responsabilidad en la inteligencia del receptor. No ajustar el desajuste.

A continuación os invito a leer la escena quinta de la obra *Llueve en Barcelona*, a ver si la teoría y las buenas intenciones tienen algo que ver con la práctica:

## *Llueve en Barcelona*

[ fragmento ]

### 5. El mar *[a cada escena de la obra le puse un título]*

*Vuelve a ser de noche en la misma habitación. Oímos a la gaviota. En la habitación están LALI y CARLOS. Lali vuelve a llevar el vestido de terciopelo azul. Lleva las medias a la altura de las rodillas. Se está acabando de pintar los labios. Cuando termina, coge la peluca que hay encima de la cama y delante del espejo se la empieza a poner. Carlos se come un donut de chocolate.*

**LALI.** Eran unos cuadros... feos y... muy tristes, pero no sé por qué. Me gustaban mucho y no sé... He empezado a mirar los cuadros y me ha pasado algo muy raro. He empezado a mirar un cuadro y... Nunca me había fijado tanto en un cuadro... Quiero decir... tanto rato seguido, y era tan triste. ¿Sabes el vacío aquel que te viene con el bajón?

**CARLOS.** Sí.

**LALI.** Pues el cuadro tenía eso, estaba como vacío pero era... no sé... era muy fuerte, muy triste y no sé qué me ha pasado que me he puesto a llorar.

**CARLOS.** ¿Has llorado?

**LALI.** Te lo juro, me he puesto a llorar allí en medio del CaixaForum.

**CARLOS.** Pero... ¿te han hecho algo?

**LALI.** ¿Quién? No. No me han hecho nada.

**CARLOS.** ¿Has llorado por el cuadro?

**LALI.** Sí. La gente ha empezado a mirarme; no miraban a los putos cuadros, no, me miraban a mí. Supongo que en un museo no es muy normal ponerse a llorar y me he agobiado mucho y he salido corriendo.

**CARLOS.** ¿Te has hecho alguno?

**LALI.** Que va, nada.

**CARLOS.** Últimamente no entra mucha pasta, Lali.

**LALI.** Ya lo sé, pero es que cada día me da más palo.

**CARLOS.** ¿El qué?

**LALI.** Esto.

**CARLOS.** Ya, pero...

**LALI.** ¿«Pero» qué?

**CARLOS.** Nada. ¿Cuánto rato has estado en el...? Es muy tarde.

**LALI.** No, es que después he bajado hasta la Barceloneta. He mirado el mar. Mucho rato.

**CARLOS.** ¿El mar?

**LALI.** Sí.

**CARLOS.** ¿Para qué?

**LALI.** No sé, pero me ha sentado muy bien.

**CARLOS.** ¿Y ahora cómo estás?

**LALI.** Como si me hubiera bajado la regla.

**CARLOS.** ¿Pero te ha bajado?

**LALI.** No.

**CARLOS.** ¿Pero te tiene que bajar o no?

**LALI.** No, ahora no. Me bajó la semana pasada.

*Pausa.*

**CARLOS.** Nunca te he visto llorar.

**LALI.** He llorado como una idiota. Mierda, no he comprado el colorete. ¿Dónde están los zapatos?

**CARLOS.** Al lado de la mesita de noche.

*LALI coge los zapatos, se sienta en la cama y los pone, mientras Carlos saca la gillette del bolsillo y empieza a repasarse la barba.*

**CARLOS.** ¿Y no has comido nada?

**LALI.** Qué va. Con toda la movida no he tenido tiempo.

**CARLOS.** ¿Quieres un trozo de donut?

**LALI.** No.

*LALI se levanta.*

**LALI.** Ahora comeré con David.

**CARLOS.** Le podrías sacar más pasta.

**LALI.** Te traeré un trozo de pizza. Con el donut aguantas hasta luego, ¿no?

**CARLOS.** Sí.

**LALI.** A ver si trae bombones. ¡Carlos!

**CARLOS.** ¿Qué?

**LALI.** Deja la gillette, ¡¿vale?!

**CARLOS.** ¿Por qué?

*LALI le coge la gillette y sin querer la tira debajo de la cama; después se sube las medias.*

**CARLOS.** ¿Qué pasa, Lali? Yo no...

**LALI.** ¿«Tú no» qué?

**CARLOS.** No iba a hacer nada.

*Pausa.*

**CARLOS.** Antes...

**LALI.** ¿Qué?

**CARLOS.** Han vuelto a llamar.

**LALI.** ¿Cuándo?

**CARLOS.** Antes, cuando has salido.

**LALI.** ¿Y?

**CARLOS.** Y lo he cogido.

**LALI.** ¿Lo has cogido?

**CARLOS.** Sí. Era él.

**LALI.** ¿Por qué lo has cogido?

**CARLOS.** ¿Por qué te tiene que llamar fuera del horario?

**LALI.** ¿Has hablado con él?

**CARLOS.** Sí. No ha pasado nada. Le he preguntado si tenía algún recado para ti y me ha dicho que no era nada importante y ha colgado.

**LALI.** ¿Y ahora qué le digo?

**CARLOS.** ¿De qué?

**LALI.** ¿«De qué»? De ti. Si me pregunta por ti.

**CARLOS.** Pues la verdad, no pasa nada. Es un cliente más, ¿no?

*Suena el teléfono. Se miran. LALI lo descuelga.*

**LALI.** ¿Sí? (...) Sí, sí. Ahora voy.

*LALI cuelga el teléfono.*

**LALI.** Me voy, que es tarde.

**CARLOS.** ¿No me das un beso?

*Se quedan quietos. Mirándose. Oscuro.*



## 2. El contexto de *Llueve en Barcelona*

Hace diez años que vivo en un piso en el barrio del Raval (Barcelona), el mismo piso donde se instalaron mis bisabuelos recién llegados de Aragón, el mismo piso, también, donde nació mi abuela y —tal vez sea previsible, pero debo serlo— el mismo piso donde nació (literalmente) mi padre. Bien, ahora me toca a mí. Yo llegué a este piso a finales de los años 90 (no nací en él, simplemente aquí se inició mi vida «adult»), y todavía sigo aquí. Cuando llegué empezaron a proliferar en el barrio (como las setas) galerías de arte, museos y alguna que otra facultad universitaria. Antes al Raval se le llamaba *El Chino*, había mucho ruido y ajeteo de putas, de camellos; ahora lo sigue habiendo, pero el paso del tiempo y el maquillaje institucional le pusieron sordina al asunto. Actualmente ha llegado gente de todo el mundo: Pakistán, Filipinas, Ecuador, Marruecos, Nigeria... Bueno, es un barrio que siempre se ha ocupado de recibir a los recién llegados; antes venían de Andalucía, de Galicia, de Extremadura, de Aragón... Ahora de todas partes del mundo, esa mezcla entre los que llegan y los que ya estaban es delicada, compleja, a pesar de lo que pretendan las autoridades...

Entonces la obra se escribió sola. Digo que «sola» porque...

Acostumbro a desayunar en el mismo bar donde desayunan, entre otros distinguidos asiduos, unas putas ya entradas en años; cuentan historias de hoy, de ayer..., y yo entre el bollo y el café tomo nota, robo pequeñas frases, vivencias de esas mujeres santas; que me perdonen.

El barrio hoy en día es una mezcla de inmigrantes y de gente que ha vivido en esas calles toda su vida, de putas viejas y de putas nuevas, de algunos yonquis viejos y de algunos nuevos; también la fauna universitaria se mezcla en el barrio, como también los que salen del museo, o los que van al teatro de la ópera. Esa mezcla de mezclas es ahora el Raval.

En ese límite donde se encuentran los espacios de la cultura oficial y los espacios de la marginalidad es donde se escribe sola *Llueve en Barcelona*. En las paredes exteriores de las universidades, de los museos, y después de la función o cuando termina una clase, empieza el mercadeo sexual. Entonces las conversaciones más desesperadas y las de alto vuelo intelectual se mezclan impudicamente. Una mixtura léxica y formal a priori atractiva en el terreno literario pero que tiene de fondo la constatación de las fronteras que separan a ambos mundos.

Las ciudades han sabido crear el espejismo del interclasismo social donde aparentemente todos tienen acceso a la cultura, porque ahora la cultura está en cualquier parte gracias a la alquimia, que la ha transformado en producto de consumo rápido; por ejemplo, te puedes comer un bombón Baci y encontrar una frase de Nietzsche.



© Daniel Alonso  
 María Valverde y Toni Cantó en *Llueve en Barcelona*, de Pau Miró.  
 Dirección y escenografía de Francesco Saponaro.

En *Llueve en Barcelona* este espejismo queda inserido en las cuatro paredes de un diminuto piso del Raval, donde los tres vértices de un triángulo desatan sus sueños y sus frustraciones.

Es así como Lali, la protagonista femenina de *Llueve en Barcelona*, conoce a Nietzsche o a Dante, mediante el envoltorio de un bombón: claro que uno de sus clientes, más asiduos, David, colabora en ese extraño acercamiento de Lali a la sensibilidad de la literatura o de la pintura, por ejemplo de Lucien Freud.

El chulo de Lali, Carlos, siempre a su lado, no acaba de entender ni de compartir los pequeños cambios que ella está experimentando desde que lee esa literatura de envoltorios o desde que se dedica a buscar clientes en los museos camuflada de visitante.

Bueno, decía que la obra se escribió sola, pero le di un pequeño empujón cargado de ingenuidad: traté de que en ese espejismo un mundo aprendiera del otro; pretendía que eso fuera real al menos en la ficción, pero incluso ni la ficción me lo permitió.

Si habéis tenido la oportunidad de ver la obra o de leer el texto espero que os diga alguna cosa este bombón amargo al que le llamamos *Llueve en Barcelona*, y es que, por mucho que llueva, la mierda sigue ahí. ■



# La distinción

## Criterios y bases sociales del gusto

de Pierre Bourdieu

Manuel González de Ávila  
Universidad de Salamanca

*La distinción.  
Criterios y bases sociales  
del gusto*

De  
Pierre Bourdieu

Edita  
Madrid, Taurus, 1998  
(1.ª edición en francés  
de 1979)

La sociología ocupa, en el universo del conocimiento humano, una posición paradójica, y por momentos insostenible: es la ciencia a la que la sociedad encomienda la difícil tarea de decirle la verdad sobre sí misma, una verdad negada y denegada una y mil veces en el discurso ordinario y que no interesa a casi nadie, o más bien que casi nadie tiene interés en escuchar. La obra de P. Bourdieu, ejemplo de ciencia sociológica, no ha dejado de funcionar como caja de resonancia para esa verdad incómoda. Excelente combinación de los métodos cuantitativos y estadísticos de investigación social y de las mejores tradiciones intelectuales —la economía política de K. Marx, la sociología cualitativa de M. Weber, la teoría crítica de la Escuela de Francfort, la epistemología francesa de A. Koyré, G. Bachelard y G. Canguilhem, la antropología estructural, las ciencias del lenguaje—, dicha obra integra todas sus fuentes para forjar un potente instrumento de descripción y análisis del mundo contemporáneo. Un mundo que P. Bourdieu percibe dividido en espacios sociales parcialmente autónomos a los que denomina «campos» (económico, político, religioso, intelectual, etc.), en los que se juega el destino de los hombres y a cuyo estudio el autor dedicó sus más conocidos trabajos. Destaca entre ellos *La distinción*, ya convertido en un clásico, y un texto que todo intelectual o artista debería leer al menos una vez en su vida. En él P. Bourdieu explora, para comprender uno de esos campos, el cultural, y a sus sujetos y prácticas, las principales dimensiones de su teoría sociológica: los mecanismos de la *reproducción social*, a la que sirven por necesidad la mayoría de

los afanes de los individuos y de las instituciones; la diferencia entre los diversos tipos de *capital* acumulable (el económico, el social, el cultural y el simbólico), en parte intercambiables los unos por los otros; los *habitus* del sujeto, o modos de ser y de hacer socialmente condicionados que guían la percepción que tiene del mundo, y la evaluación que le merece; la *incorporación* por la que el sujeto asume tales *habitus* y los convierte en su identidad, convirtiéndose a su vez a sí mismo en sociedad encarnada; el *sentido práctico*, esa forma de conciencia irreflexiva que permite al sujeto conocer sus intereses y satisfacerlos sin tener que molestar y molestarlos haciéndolos explícitos; el *reconocimiento* que el mismo sujeto está dispuesto a otorgar con demasiada facilidad al poder simbólico, fundado sobre el *desconocimiento* de la naturaleza con demasiada frecuencia arbitraria de este; el estrecho vínculo existente, en consonancia con lo anterior, entre las *relaciones de sentido*, privilegiadas por las prácticas culturales, y las *relaciones de fuerza*, propias de las prácticas políticas; y, claro está, la *distinción*, clave para entender en qué consiste, según el miembro del Collège de France, la cultura legítima y legitimadora. Distinguirse, recurriendo para ello a cuantas estrategias estén a su alcance, es la regla inmanente de la conducta del hombre cultivado: crear e imponer una distancia entre su *habitus*, y los comportamientos por él determinados, y los *habitus* y comportamientos de otros sujetos sociales provistos de un menor, o de un dispar, capital cultural. P. Bourdieu, que inició su vida de investigador en la etnología, pudo constatar sobre el terreno lo ajustado de la visión

antropológica de las sociedades como gigantescas maquinarias de producir diferencias. Diferencias materiales, por supuesto, pero también simbólicas: diferencias en prestigio, en reputación, en reconocimiento, que constituyen la apuesta esencial del juego de la cultura cultivada, la *illusio* fundamental —la «ilusión», en su doble sentido— que mueve al sujeto de cultura a perseguir su distinción haciéndose distinto de los sujetos incultos o cultos de otra manera, con otra cultura. A través del análisis de la regla del juego cultural en lo que tiene de rito social instituyente, P. Bourdieu no cesó en su empeño de denunciar el *subjetivismo*, la ignorancia, casi siempre voluntaria, en la que los hombres, y en este caso los amantes de la cultura, permanecen a propósito de las condiciones sociales de posibilidad de lo que ellos mismos consideran su actividad más característica: los goces de la contemplación intelectual y los transportes de la sensibilidad estética. ¿Pretendía con ello el sociólogo francés destruir el valor de la cultura y menospreciar sus principales manifestaciones, la literatura, el arte y la música de élite? Así lo proclamaron los mismos cultos cultivados que, dando otra prueba más de subjetivismo, se sintieron «personalmente» atacados por un análisis que enunciaba, y no necesariamente denunciaba, los requisitos sociales de formación del «buen gusto» en materia de cultura legítima. Pero en realidad P. Bourdieu consagró

mucho tiempo a defender, contra toda tentación demagógica y populista, las bondades de la cultura más exigente y del arte más excelente. Y lo hizo empujado por un sentimiento de urgencia, tras constatar, en el último tramo de su vida, que el imperio del mercado y la hegemonía de los medios de masas habían conseguido anegar el mundo con la pseudocultura en la que ahora malamente sobrenadamos. No fue ese el único combate a cuyo servicio puso su enorme capital simbólico —su distinción propia como científico, esta sí que legítimamente conseguida—, pues sus muchas responsabilidades nunca le impidieron participar en aquellos proyectos que le parecían dotados de un alcance a la par científico y político. Durante dicha etapa final, el autor de la presente reseña tuvo el honor de proponerle una colaboración que él aceptó con su habitual generosidad, una colaboración que la enfermedad y la muerte vinieron a truncar. Queden así, pues, estas breves líneas como un sincero homenaje a uno de los más lúcidos y valientes pensadores de nuestra época; alguien que, siendo un consumado intelectual, dejó sin embargo escrita una clarividente advertencia dirigida a todos los intelectuales: «De lo que estoy seguro es de que la posesión de las armas necesarias para defenderse contra la dominación cultural, contra la dominación que se ejerce por la cultura y en su nombre, debería formar parte de la propia cultura». ■



### Fragmentos de *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*

#### 1.º [Sobre las resistencias contra la sociología de la cultura]

Existen pocos casos en los que la sociología se parezca tanto a un psicoanálisis social como aquel en que se enfrenta a un objeto como el gusto, una de las apuestas más vitales de las luchas que tiene lugar en el campo de la clase dominante y en el campo de la producción cultural [...] La sociología se encuentra aquí en el terreno por excelencia de la negación de lo social. No le basta con combatir las evidencias primarias, con relacionar el gusto, ese principio increado de toda «creación» con las condiciones sociales en las que se produce, sabiendo que los mismos que se ensañan en rechazar la evidencia de la relación entre el gusto y la educación, entre la cultura en el sentido de estado de lo que es cultivado y la cultura como acción de cultivar, se sorprenderán de que pueda emplearse tanto trabajo para probar científicamente esta evidencia.

(Continúa en página 32)



Fragmentos de *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (continuación)

2.º [Sobre estética, ética y esteticismo]

Enfrentados a las obras de arte legítimas, los más desprovistos de competencia específica les aplican los esquemas del *ethos*, los mismos que estructuran su percepción ordinaria de la existencia ordinaria y que, engendrando productos de una sistematicidad no querida e inconsciente para ella misma, se oponen a los principios más o menos explicitados de una estética. De ello resulta una «reducción» sistemática de las cosas artísticas a las cosas de la vida, una puesta entre paréntesis de la forma en beneficio del contenido «humano», significativa por excelencia desde el punto de vista de una estética pura. Resulta como si la forma sólo pudiera aflorar al primer plano al precio de una neutralización de cualquier especie de interés afectivo o ético por el objeto de la representación [...]

3.º [Sobre la necesidad de hacer una crítica «vulgar» de las críticas «puras» del gusto estético]

Placer ascético, placer vano que encierra en sí mismo la renuncia al placer, placer depurado de placer, el placer puro está predispuesto para devenir un símbolo de excelencia moral, y la obra de arte una prueba de superioridad ética, una medida indiscutible de la capacidad de sublimación que define al hombre verdaderamente humano: la apuesta del discurso estético, y de la imposición de una definición de lo propiamente humano que apunta a realizar, no es otra cosa en definitiva que el *monopolio de la humanidad*. Lo que corresponde atestiguar al arte es, por supuesto, la diferencia entre los hombres y los no hombres: imitación libre de la creación natural, de la *natura naturans* —y no de la *natura naturata*—, mediante la cual el artista (y, por medio de él, el espectador) afirma su trascendencia con respecto a la naturaleza naturalizada, produciendo una «naturaleza distinta», sometida únicamente a las leyes de construcción del genio creador; la experiencia artística es lo que más se aproxima a la experiencia divina del *intuitus originarius*, percepción creadora que, sin reconocer más reglas u obligaciones que las suyas propias, engendra libremente su objeto.

## Hazte socio de la AAT

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



Sección autónoma  
de la Asociación  
Colegial de Escritores

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



# Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)

de Itziar Pascual

Desde siempre, los textos de teatro para niños han sido expulsados del canon que han ido construyendo los historiadores de nuestro teatro. Basta con hojear cualquiera de las historias del teatro español que manejamos habitualmente para constatar que se trata de un género «invisible», al que los estudiosos han prestado nula atención. Es cierto que existen honrosas excepciones, como la espléndida *Historia crítica del teatro infantil español*, a cargo de Juan Cervera, la realizada posteriormente por Elisa Fernández Cambria o los numerosos trabajos al respecto de Isabel Tejerina; pese a todo, es mucho lo que queda por hacer en el ámbito de la investigación, tanto a la hora de valorar críticamente estos textos como, sobre todo, a la de recuperar aquellos más significativos y ponerlos a disposición de los lectores de nuestro tiempo.

Es por esto por lo que libros como el que aquí presentamos son realmente necesarios, al tiempo que sirven como estímulo para futuras investigaciones y ediciones. En este volumen, la dramaturga e investigadora Itziar Pascual recupera cuatro textos teatrales para niños escritos entre finales del siglo XIX y la primera década del XX; textos de autores poco conocidos por los lectores de hoy, como son Francisco Pi y Arsuaga (hijo del segundo presidente de nuestra I República, Francisco Pi y Margall), Sinesio Delgado (más recordado por haber sido el fundador de la SGAE), y Manuel Linares Rivas, autor tan olvidado en la actualidad como renombrado fue en su tiempo.

La primera de las obras incluidas en este volumen es *El violín encantado*, de Francisco Pi y Arsuaga. Las numerosas obras teatrales para niños que escribió este autor apenas han recibido atención por parte de los estudiosos de esta materia —el propio Juan Cervera encuentra falta de interés su obra *Quien mucho abarca*, la única que co-

menta en su citada *Historia*—, aunque gracias al portal de Literatura Infantil y Juvenil de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (en colaboración con la Universidad de Castilla-La Mancha) podemos leer en línea varios de sus textos, entre los que no se cuentan los editados en el volumen que comentamos.

*El violín encantado* (*Disparate fantástico en un acto*) es un texto breve, escrito en verso, basado en un romance castellano anónimo del siglo XVI, según señala el propio autor. Bartolo es un joven bueno y generoso que un día decide dejar de servir a su amo e irse a recorrer el mundo. El amo, Pérez, en pago por sus servicios, le da una cantidad miserable, pero Bartolo, en su ingenuidad, se muestra satisfecho. En su camino, se encuentra a un viejo enano que le pide ayuda, y Bartolo le da todo lo que tiene. En recompensa por su generosidad, el enano le ofrece obsequiarle con aquello que más desee, y él le solicita un violín que haga bailar a todo el que escuche su música. Gracias a su violín, Bartolo conseguirá salir triunfante del tremendo enredo en el que se ve envuelto, enredo que deja en evidencia a las autoridades y que pone en entredicho su forma de hacer justicia. Tanto la autoridad judicial como la autoridad laboral quedan así cuestionadas en una obra que, según el propio autor, no tiene otra finalidad que la de divertir a los espectadores.

*La actriz* (*Comedia*), también de Pi y Arsuaga, es una defensa del oficio de actor, al tiempo que una invitación a los adultos a dejar que los niños desarrollen sus vocaciones, en lugar de intentar dirigirles por caminos que no desean. La madre de la protagonista se opone a su vocación de actriz, aunque le promete una oportunidad si le prueba que es «raro prodigio de habilidad». Ni corta ni perezosa, Enriqueta, con la ayuda de su criada y con unos disfraces que consigue gracias a una vecina, se hace pasar

Berta Muñoz Cáliz

*Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)*

de  
Itziar Pascual

Edita  
Madrid, Fundamentos

Colección  
Biblioteca Temática RESAD  
2008. 190 pp.

ISBN  
978-84-245-1142-5



ante su madre por tres personajes distintos, una gitana, una vieja y un pretendiente, hasta que finalmente confiesa el ardid y consigue su objetivo. Escrita en unos años en que buena parte del teatro infantil se dedicaba a formar niños sumisos y obedientes, la pieza de Pi y Arsuaga se sale de esa tendencia y refleja a una niña despierta e inteligente, más formada que su propia progenitora y con libertad para decidir su futuro.

La obra de Linares Rivas *El caballero lobo* (*Fábula en tres jornadas y en prosa*) causó sensación en su día por llevar a escena actores vestidos de animales que se comportaban como seres humanos. En su escena inicial, dos niños instan a su abuela para que les cuente un cuento, enmarcando así la fábula que viene a continuación. Cuesta creer que dicha escena fuera escrita pensando en un público infantil, tanto por los conceptos que en ella se abordan como por su carácter discursivo, roto solo por las quejas del niño, que insta a la abuela a dejarse de palabras y contarles el cuento de una vez; por lo que más bien parece dirigida a los adultos que acompañaban a los niños al teatro.

La fábula posterior nos muestra la historia de amor entre un lobo y una cordera, que, a pesar de la oposición de la familia de esta, deciden llevar adelante su relación. Contra los pronósticos de todos quienes les rodean, consiguen ser felices juntos, y no solo eso, sino que gracias a la bondad y generosidad de la cordera, sus propios vecinos se muestran cada vez más considerados hacia los otros animales. Paralelamente, se nos muestra la historia de una gata inconstante que no consigue alcanzar la felicidad, y de un zorro abandonado por esta. Frente a la gata que se cree esclava del destino y que no consigue ser feliz, el lobo lo consigue precisamente porque defiende a ultranza su libertad. Un sapo envidioso y maledicente se encargará de sembrar la sospecha en los momentos cruciales, aunque los protagonistas logran hacerle caso omiso y salir airosos de las situaciones más difíciles.

La obra está llena de guiños a los espectadores adultos y aborda algunos temas difícilmente comprensibles para los niños espectadores; pero, aun así, tiene interés como pieza de teatro para niños y jóvenes, sobre todo por lo avanzado de sus ideas y

por atreverse a plantear cuestiones como la defensa de la libertad individual y la necesidad de transgredir ciertos límites impuestos desde criterios miopes e ignorantes, además de otras cuestiones fundamentales, tal como señala Itziar Pascual, sobre «el compromiso personal, el deseo, la diferencia entre individuo y clan, y los conflictos de este espacio de relaciones» (p. 40).

A diferencia del resto de obras aquí recogidas, de *El caballero lobo* existe otra edición bastante reciente, la realizada por Fidel López Criado, principal estudioso del dramaturgo gallego, en su exhaustiva compilación de obras (*El Teatro de Linares Rivas*, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 3 tomos). López Criado llama la atención sobre el desinterés de la crítica hacia la obra de este dramaturgo desde los inicios de la dictadura franquista hasta nuestros días, y se pregunta «¿por qué, aún hoy, en plena democracia, parece molestar tanto a cierta sensibilidad religiosa y política el que se investigue su obra o se lleven a escena algunas de sus piezas?». Aún en la actualidad quedan testimonios de cierto desdén por parte de la crítica hacia la obra de Linares. Afortunadamente, el conocimiento de sus textos contribuirá a situar las cosas en su justo lugar, y en este sentido hay que celebrar la inclusión de este texto en la antología de Itziar Pascual.

*Cabecita de pájaro*, de Sinesio Delgado, es, de todas las obras incluidas en este volumen, la de más fluida lectura. Se trata de una pieza en un acto, dividida en siete cuadros, que, al igual que la anterior, arranca de un cuadro inicial que sirve de marco para la historia posterior; en él, una madre, que trabaja como sirvienta en casa de unos ricos señores, le cuenta un cuento a su hija, que no se puede dormir con la música del baile que hay en el piso de arriba. La protagonista de su cuento, *Cabecita de Pájaro*, es una joven que, como su nombre indica, tiene la cabeza llena de sueños locos. Cuando cree que se van a cumplir, los sueños se convierten en pesadilla, y lo que ella creía amor resultan ser ataduras, convenciones sociales, traiciones y bajezas de sus pretendientes, hasta que finalmente vuelve al hogar y desecha los modelos de vida que un día deseó. Por una parte, la obra deja en evidencia las diferencias de clase entre

amos y criados y la injusticia que subyace en ellas, si bien, por otra, invita a no dejarse deslumbrar por lujos y esplendores que no siempre son lo que parecen.

Por distintos motivos, todas las incluidas en esta antología merecen ser rescatadas del olvido, pues, tal como señala Itziar Pascual en su introducción, todas son «escrituras que, aunque nacidas con la voluntad fundamental de entretener y divertir, no ocultan un

mundo a veces paradójico y complejo, en el que se confunden la justicia, la mentira, el engaño, la envidia, la búsqueda de la libertad personal y el descubrimiento de un camino propio». Todas ellas escapan de los caminos trillados del teatro para niños y abordan temas y tratamientos inusuales en este territorio, apelando a la inteligencia del niño y a su capacidad de disfrutar con fábulas complejas, en la mejor tradición del género. ■

## Los sin techo caídos del cielo

de Paloma Pedrero

Ha escarbado entre los sin techo que malviven su miseria en las calles de Madrid, los ha transformado en actores, los integró junto a profesionales expertos, poniendo en escena una gran obra teatral: *Caídos del cielo*. Sigue como cuando empezó: seria, provocadora, audaz, enamorada de la escritura y del teatro. Desde su independencia feroz, se ha lanzado a una aventura teatral sin precedentes. Ha sido capaz de levantar la arquitectura de una obra de vanguardia, sin hacer concesiones a nadie, al servicio del arte, antes que nada, y también de la justicia social.

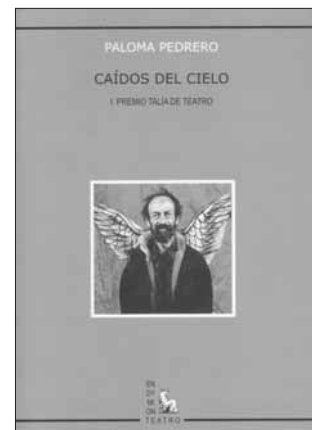
Conozco a fondo la sabiduría teatral de Paloma Pedrero y por eso no me ha sorprendido la audacia de su nueva obra, signada por el éxito. *Caídos del cielo* es teatro puro, teatro altivez, teatro denuncia en su concepto más certero y profundo.

Me acuerdo ahora de *Invierno de luna alegre*; de *Noches de amor efímero*, con aquella maravilla de Nuria Gallardo; de *Cachorros de negro mirar*, con la inolvidada interpretación de Natalia Garrido; de *El color de agosto*, tal vez la mejor de sus comedias, con el esplendor de Celia Freijeiro y Marta Larralde. Desde 1984, he asistido a una quincena de obras de Paloma Pedrero. Nunca me defraudó. Ocupa un lugar cimero en el teatro español contemporáneo. Lo hablaba hace días con Javier Villán, que lo sabe todo de teatro. Nadie podrá negar a Paloma Pedrero que es buena gente, que su inteligencia eclipsa, que se adorna de una cultura profunda, que escribe como los ángeles, y que está tan enamorada del teatro como el escritor que firma estas líneas. ■

Luis María Anson  
de la Real Academia Española

*Caídos del cielo*

de  
Paloma Pedrero  
Edita  
Endymion Teatro



Visita nuestra web  
[www.aat.es](http://www.aat.es)

# La venganza de la señorita Trevélez y El hombre risa

de Javier Maqua

Fermin Cabal

La venganza de la señorita  
Trevélez y El hombre risa

de  
Javier Maqua

Edita  
KRK EDICIONES  
Oviedo, 2009

Nacido en Madrid en 1945, Javier Maqua es un escritor prolífico, que ha tocado muy dispares palos y siempre con gran dignidad profesional. Quizá su labor en la radio pública (formó parte del grupo fundador de Radio Tres) haya sido la que le ha proporcionado mayores satisfacciones, pero no es de despreciar su esfuerzo como crítico cinematográfico formando parte del colectivo Marta Hernández en los años de la transición política, ni tampoco su labor como escritor de novelas (*Percy en Oceanía*, *Uso de razón*, *Amor africano*), o como director de cine de ficción (*Chevrolet*, *Carne de gallina*), o sus entregas televisivas (*Vivir cada día*, o la miniserie *Lord Paco*) o sus documentales (*Avilés*, *el cadáver del tiempo* o *Apuntarse a un bombardeo*). Pero lo que hoy nos ocupa es su trayectoria como autor dramático, larga ya y seguramente menos conocida.

Por su edad y por sus afinidades electivas, pertenece Maqua a la generación del Teatro Independiente, una generación sin maestros, afectada por la ruptura generacional de los sesenta, y con propensión al engreimiento y a la mirada umbilical. Y quizá el autor peque, como pecamos tantos otros, de esos defectillos. Yo creo reconocer en su escritura ciertos tics brechtianos, y por supuesto la pía intención de explicar el mundo, tarea ímproba que suele provocar trastornos digestivos y cierta acritud de carácter. Pero en Javier Maqua hay algo que le pone a salvo de la migraña crónica: su sentido del humor.

Aristóteles describía al hombre como «el animal que ríe», y nuestro dramaturgo pertenece sin discusión a esa especie. Claro que esa risa no puede ser la risa directa y restauradora de la inocencia. Mucho pedir sería eso para un hombre que ha transitado por Marx y Freud de la mano de Althusser y Lacan. Su mirada ya no puede contemplar serenamente un mundo tosco

y contingente, poblado de gentecilla que nunca da la talla y que suele olvidar el desodorante. Maqua afina siempre el olfato y su verso tiende a discrepar, a denunciar, a condenar y finalmente a rezar el memento por la humanidad doliente. Pero este viejo cascarrabias tiene algo auténtico y el dolor que siente por este mundo y sus habitantes nace de un sentimiento originario de piedad que, por más descarriado que pueda llegar a ser, sigue siendo sincero.

Las dos obras que publica hoy en la editorial asturiana KRK Ediciones, *El hombre risa*, subtitulada *Sátira fáustica y Melodrama de humildes*, y *La venganza de la señorita Trevélez*, subtitulada como *Papel de lija*, son, me parece, buen ejemplo de lo que se trae entre manos. Se suman a una ya larga lista de textos en los que destacan *Triste animal* (accésit del Premio Lope de Vega), *La soledad del guardaespaldas* (su obra más conocida, que mereció un montaje en el CNNTT de la mano de Guillermo Heras hace ya casi veinte años), *El banquero anarquista* (sobre un cuento de Pessoa), *Off Hamlet*, *Coches abandonados* (que pasó después al cine), *El cuerpo de Ignacio de Loyola*, *Caput mortuum*, *Dice y digo se miran el ombligo* e incluso, atrevido como es él, un *Franco*, que permanece virgen.

En *El hombre risa* utiliza Maqua el mito fáustico para mostrar las tribulaciones del incauto Barth, que vende su alma, la risa, a una satánica cadena de TV que le hará sufrir lo que no está en los escritos. La obra propone un desafío actoral que no está al alcance de cualquiera y que seguramente echará atrás a muchos: el actor que interprete a Barth ha de tener una risa contagiosa e irrefrenable, y si no la tiene, la obra perderá toda credibilidad. Pero ¿y si lo consigue? Pues entonces nos vamos a partir de la risa. Las situaciones son ciertamente ingeniosas y la acción progresa hacia el delirio mientras el protagonista y su compañera acceden a la



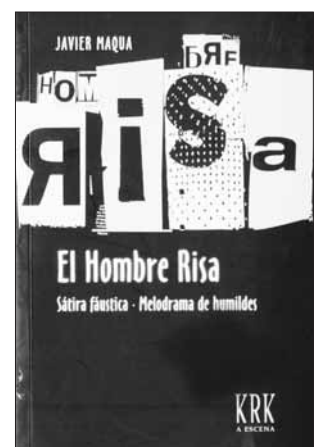
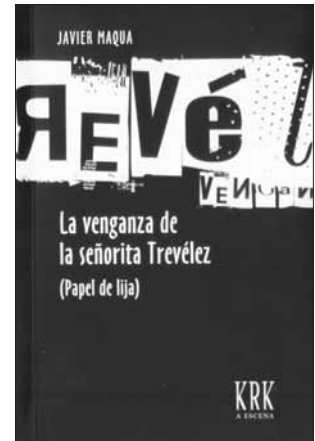
anagnórisis: «Soy un profesional, conozco los resortes, me río cuando debo y como debo, pero no disfruto. Reír por contrato es una cruz. Las risas se me están agotando; todavía quedan algunas, pero se están agotando». Y es que hacer tratos con el diablo, o con la TV, no sale barato. Maqua parece saber de qué está hablando.

*La venganza de la señorita Trevélez* es pieza abiertamente metaficcional, muy al gusto de los eruditos del día. Parte de la conocida pieza de Arniches, pero invertida como si se le hubiera dado la vuelta a un calcetín. Maqua lo explica así en el prólogo: en la tragicomedia de Arniches el autor «se detenía» al aparecer el sentimiento piadoso del ridículo. El hermano de la víctima escarnizada, Don Gonzalo, sentenciaba: «no han vacilado en amargar con el ridículo el fracaso de una vida», y añadía: «No quiero más venganza sino que Dios, como castigo, llene de este dolor mío el alma de todos los burladores». Pero el tiempo ha pasado y Maqua, «otro autor», no quiere «detenerse» ahí. No le basta la catársis a través de la piedad, sino que apela al otro sentimiento que menciona el estagirita en sus comentarios a la tragedia: el horror. Y por eso propone (cito textualmente): «Tergerversemos. Quedémonos en la tragedia; no demos paso al ridículo».

Y ciertamente, Javier consigue su propósito: la nueva pieza, deconstruida, ya no tiene ni puta gracia y en su lugar aparece una ebullición de gusanos carroñeros. La pobre Florita es ahora una vieja chiflada, rencorosa, que utiliza a su criada, una zorrilla

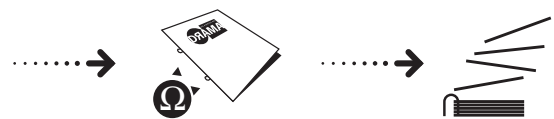
estúpida y astuta a la vez, para atraer al idiota de Galán. Y el brioso Don Gonzalo, que ahora asciende de padre a hermano de la víctima, se transmuta en un viejo chocho que babea exigiendo el papeo, y que tiene que ser amordazado por la fámula mientras se desarrolla la ceremonial lectura de la página de sucesos en la que se nos informa cómo ha sido hallado en una marisma el cadáver de Pablo Picabea, decapitado, torturado, con el rostro quemado por el ácido sulfúrico, el occipital destrozado a martillazos y en la boca sus partes pudendas. «Sus cojones», aclara Florita. Todo un adelanto de lo que le ocurrirá a Galán tras la escena final, cuando por fin entra al trapo de las dos furias y tras haber probado las mieles de la criada («Soy una cerda abierta colgada de unos ganchos, ¿verdad? Su cerda. Es su sueño, ¿a que lo he adivinado? Soy la cerda más hermosa de todas las cerdas que cuelgan de los ganchos del matadero. Respire») cae en manos, y en boca, de la otrora desdichada solterona, que saca de la pecadora bragueta los genitales del seductor y anuncia: «No te muevas, no tengas miedo. Deja que la sienta entre mis manos. ¿No son suaves? Serás mi unicornio y yo seré tu virgen. Me adentraré en la selva donde paces y yo te haré mi esclavo. Ea, amor mío, ea. Acariciaré tu cuerno sobre mi regazo y perderás tu fiereza hasta quedarte dormido. Ea, amor mío, ea, duerme, todo ha terminado, es mi boca caliente, son mis dientes afilados...».

Brebaje amargo para hombres fuertes. Pero tiene su punto. ■



#### COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega



# LA PARADOJA DE

Ricard Bellveser



1. El de la paradoja es un espacio agradable, nos aproxima a la contradicción, que es ese lugar donde presentimos que habita la inteligencia. Porque además nos provoca, con lo cual pulveriza la vulgaridad, que es, de todos los defectos humanos, el más insostenible, y hace que nos sintamos ingeniosos, tanto si acertamos en formularla como si atinamos en interpretarla; de ahí que cuando esto ocurre, sonreímos.

*(Un tipo con aspecto de profesor de filosofía en exceso, que está en el lado izquierdo de la escena, lee unos folios reclinado sobre un atril como quien da una conferencia en un ateneo de provincias. La luz del flexo rebota en el papel e ilumina su cara untándola de sombras. En el lado derecho de la escena, otro tipo, que parece un profesor de literatura con cara de haberse presentado a un premio de poesía a punto de fallarse, está de pie ante otro atril encendido.)*

2. Lo dice y me viene a la memoria el hallazgo: la poesía es *absolutamente imprescindible, aunque no se para qué*, lo que trae de la mano una célebre ocurrencia de Ionesco que enuncia que el teatro es muy útil para demostrar que hay cosas que no sirven para nada pero son totalmente indispensables.

1. Es también paradójico (*para*: contrario, *doxo*: opinión) hablar de teatro para ser leído, pues el teatro es literatura concebida para su representación, pero no tanto como para que el escenario físico de un coliseo signifique su corsé y se imponga como limitación. Se puede representar en la mente, y de forma sugerida, como cuando una compañía de teatro lee una obra por primera vez: pone las sillas en círculo en la sala de ensayos y cada uno entona su papel.

2. La representación en escena no es la única de sus formas, porque, pongamos el caso de la poesía, ¿está concebida para ser leída o para ser escuchada?, es decir, la poesía declamada ¿sigue siendo poesía o pasa a ser otra cosa más cercana a la canción, el monólogo o el discurso? Ciertamente los dramaturgos siempre se han hecho llamar «poe-



# L TEATRO LEÍDO

tas», y los poetas, dramaturgos, porque el teatro durante siglos se ha hecho en verso, de la misma forma que los arquitectos eran llamados escultores, y los atletas, héroes.

*(Los dos tipos cogen sus atriles y dan varios pasos de lado, el uno hacia el otro, y se aproximan al centro del escenario. Sin llegar a juntarse, se detienen a mitad camino.)*

1. Hay obras que necesitan de escenografía, decorados, ropas, luces, música, el silencio de la sala, telones... , mientras que hay otras, como aquellas en que la acción sucede en torno a un diván, una mesita con teléfono, una ventana y un florero, en las que, la mayor parte de las veces, sobra el diván, la mesita con teléfono, la ventana y el florero. El teatro no está hecho para ser leído, eso es en cierto modo verdad; sin embargo, la mayor representación que podemos hacer de él es la mental, al ser esta la forma más eficaz de pasar de ser leído a ser visto. El lector imagina los rostros, idea los decorados, sospecha cómo deben ser los personajes, y oye hablar a cada uno de ellos, con su acento y su velocidad. Leer a Shakespeare es una experiencia extraordinaria, o a Brecht o a Beckett.

2. El centro de la cuestión, a mi modo de ver, está en que son muy frecuentes las obras —y las películas también, aunque este sería otro tema— que proceden de novelas, en las que se ha realizado la transformación, transfiguración, transustanciación, tránsito o trasiego del texto narrativo al texto dramático, por un sistema de condensación extrema que acelera la acción, jerarquiza los diálogos y tensiona la atmósfera para que el cambio de género no vaya contra el resultado. Vamos, que muchas de las novelas más serias pasan muy bien al teatro, como sucede con *Los miserables*, por ejemplo, y buena parte del mejor teatro necesita ser leído, porque dada su intensidad exige ser releído un número indefinido de veces.

*(Los dos tipos cogen sus atriles y dan varios pasos de lado, el uno hacia el otro, se aproximan al centro del escenario, hasta juntarse codo con codo. Se hablan mirándose a la cara.)*

1. Voltaire centró la cuestión, ya que para él la primera condición que debe cumplir una pieza teatral es la de ser interesante. No importan la precisión, la exactitud, la verdad, el acierto o el tino. Según Voltaire, el público termina perdonándolo todo excepto la pesadez. El teatro, al parecerse tanto a la vida, puede resultar plúmbeo, y en ese caso el espectador no tiene más defensa que levantarse e irse.

2. Eso es lo paradójico del teatro, que, siendo como es una cosa pensada para entretener, consiga el efecto contrario. La palabra paradoja quiere decir «más allá de lo creíble», no que sea increíble. En ese caso el teatro gana al ser leído. A mí me ha sucedido esto con Max Aub. Algunas de sus obras, de puro solemnes, de tan intensas, necesito leerlas para entenderlas. Leo el *San Juan*, lo releo y luego voy al teatro, a la representación, cuando domino el asunto. No es para mí un teatro que se pueda comprender de una sola representación.

*(Los dos tipos dan un paso más el uno hacia el otro y con ello se confunden hasta convertirse en un solo tipo con cuatro brazos y cuatro piernas, ante un atril único iluminado por una luciérnaga de neón y mercurio que crea chinescas sombras alargadísimas.)*

1 y 2. ¿Qué no es teatro? Una boda, un partido de fútbol, una sesión de lucha libre, hacer el amor con nuestra mujer, todo se repite obedeciendo un guión que conocemos en todos sus detalles, sabemos de qué consta y qué va a suceder a cada paso. Ese teatro del mundo, o del continente, o de la geografía de nuestro lecho, ¿lo leemos o lo representamos? No hay duda de que en la vida todos hacemos nuestro papel de comediantes, incluso cuando nos morimos, sobre todo cuando leemos teatro, que es como leer el guión de una comida en familia, es como leer la consuetud del día a día, la llegada al despacho, la hora del trabajo, la del desayuno.

Leer teatro es vivir atrapados en el día de la marmota, que es en sí misma la única paradoja de la muerte.

*(Desaparecen los dos tipos. En escena queda solo el atril con el flexo encendido. Chisporrotea la luz y se apaga.) ■*

# Un reconocimiento merecido

Guillermo Heras

Hace ya unos cuantos años se decidió, por parte de las instituciones patrocinadoras de la **Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante**, conceder un premio honorífico denominado **Palma de Alicante**. Este reconocimiento se dedicaba a premiar a una persona, empresa, grupo o institución que se hubiera significado a lo largo de su trayectoria por apoyar significativamente el desarrollo de la dramaturgia española contemporánea y, por supuesto, por reconocer la labor de sus auténticos protagonistas: las autoras y autores que desde su compromiso y dedicación siguen ofreciendo su personal visión del mundo a través del lenguaje teatral.

En la última edición, celebrada en noviembre del 2008, el Consejo Institucional decidió conceder la **Palma de Alicante** a la Universidad de Alicante y, en concreto, a la extraordinaria labor que realiza en apoyo de la literatura dramática desde su **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**.

No podía ser más justo este reconocimiento del que ahora se cumplen diez años desde su creación. Desde que se puso en marcha esta iniciativa pionera, la evolución del proyecto ha desbordado muchas de sus previsiones. Certo que en sus inicios la Biblioteca fue un soporte idóneo para dar a conocer el enorme caudal de literatura clásica española que, en muchos casos, era difícil de encontrar en ediciones de libro convencional. La posibilidad de conocer textos de los que habíamos oído hablar, pero que era toda una aventura encontrar en estantes de cualquier librería, ahora aparecía ante nosotros para permitirnos degustar las extraordinarias páginas de nuestros grandes clásicos. Por supuesto que para la gente de teatro ha sido dominante navegar por las obras conocidas y no tan conocidas de nuestro pasado glorioso, fundamentalmente del Siglo de Oro.

Pero con el paso del tiempo y las negociaciones llevadas a cabo por los responsables de la Universidad de Alicante y de la AAT, se llegó al acuerdo de establecer un convenio para que aquellos autores actuales que quieran colgar sus obras en una sección específica, puedan hacerlo con total comodidad.

Este acuerdo abrió un escaparate imposible de soñar en cualquier espacio físico al uso. Por desgracia, además, hoy las pequeñas y entrañables librerías están desapareciendo, mientras que a las grandes superficies comerciales,

sean estas multinacionales o del país, les interesa bien poco el teatro. Continuamente alegan que no pueden quitar sitio a «libros que venden» para colocar algo tan exótico como «obras dramáticas». Pero ¿podemos saber si realmente no se venden estos libros porque no se exhiben o porque no interesan? Es lo mismo que las habituales consignas de ciertos programadores de teatros cuando dicen que «la dramaturgia viva española no tiene espectadores y ellos deben atender al gusto y la demanda de su público». Pero ¿quién marca ese gusto? ¿No serán en cierta manera ellos con sus exclusiones?

Por eso, la ejemplar tarea de la Biblioteca Virtual Cervantes nos ha permitido a los autores teatrales tener una visibilidad que estaba decayendo en los últimos años. Y no solo en nuestro país, sino en todo el mundo y, en especial, en ese fascinante continente que representa el área iberoamericana.

Cuando nos enteramos del número de entradas que una de las obras colgadas en la sección auspiciada por la AAT puede tener a lo largo de un periodo de tiempo, nos quedamos gratamente asombrados. Sobre todo si lo comparamos con lo que nuestras modestas ediciones en libro tradicional pueden llegar a tener en una distribución habitual.

Sin duda las redes de la información actuales no garantizan una plena democracia de la cultura, ni tan siquiera que por el simple hecho de consultar una obra eso signifique que se va a leer entera o, lo que sería más deseable, que va a ser puesta en escena, pero sí facilita la opción de que cualquier autor tenga la misma oportunidad que otro de ser leído.

Trabajando como estoy en Alicante desde hace ya tantos años he de decir, además, que la colaboración con su Universidad ha sido siempre importante a la hora de fortalecer a la Muestra de Autores, ya que hemos realizado múltiples actividades conjuntas. Desde la Universidad se financia uno de los montajes que programamos en los días de la Muestra, ceden su Paraninfo para realizar otras representaciones y mantienen una programación continua y estable de teatro a lo largo de todo el año. Ojalá que este merecido premio pueda además servir de ejemplo a otras instituciones universitarias para de ese modo comprometerse con las artes escénicas tal y como lo hace la Universidad de Alicante. ■

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

