



ESCRITURA DRAMÁTICA SIGLO XXI

Motti Lerner, Marco Antonio De la Parra, Sabina Berman, Eduardo Rovner

(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

Poli Calle Soriano

Ignacio del Moral Ituarte

Salvador Enríquez Muñoz

Miguel Murillo Gómez

Paloma Pedrero Díaz-Caneja

Alfonso Plou Escolá

José Sanchis Sinisterra

Virtudes Serrano García

Miguel Signes Mengual

Rodolf Sirera Turó

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ignacio Amestoy Eguiguren

Jesús Campos García

Ignacio del Moral

Salvador Enríquez

Santiago Martín Bermúdez

Domingo Miras

Virtudes Serrano

Miguel Signes Mengual

EDITA

AAT

DEPÓSITO LEGAL

M-6443-1999

ISSN

1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES

Martín Moreno y Altozano

www.mm-atriona.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]
Teatro a la carta
JESÚS CAMPOS GARCÍA
4. Escribir teatro en tiempos de guerra
MOTTI LERNER
11. El río
MARCO ANTONIO DE LA PARRA
14. ¿Por qué escribo teatro?
SABINA BERMAN
16. ¿Por qué escribo teatro hoy?
EDUARDO ROVNER
20. De aquí y de allá
SELECCIÓN DE MIGUEL SIGNES
22. Entrevista
Arístides Vargas
MIGUEL ÁNGEL GIELLA
25. Cuaderno de Bitácora
Siempre fiesta
LUIS GARCÍA-ARAUS, SUSANA SÁNCHEZ Y JAVIER GARCÍA YAGÜE
29. Libro recomendado
Conversaciones con David Mamet,
de Leslie Kane
SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ
36. Testimonios
Guanajuato: las palabras, los maestros
ITZIAR PASCUAL
39. Reseñas
Los impresentables, de Tomás Afán. Por Domingo Miras
José Luis Alonso de Santos. Obra Teatral 1 y 2,
de José Luis Alonso de Santos. Por Ignacio del Moral
43. El teatro también se lee
La honradez del teatro leído
JESUS HERNÁNDEZ LOBATO
44. *Dentro de la tierra*, de Paco Bezerra,
Premio Nacional de Literatura Dramática
IGNACIO DEL MORAL



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:





© Richard Anderson

ESCRIBIR **TEATRO** EN TIEMPOS DE **GUERRA**

Desde el origen de los tiempos los seres humanos han peleado entre ellos, y a pesar del progreso social, cultural y científico de la civilización, todavía siguen peleando. Por razones que hasta el momento no han sido investigadas a fondo, los seres humanos no han conseguido desarrollar las habilidades que los hagan capaces de resolver conflictos a través de medios pacíficos, así que continúan luchando, a pesar de que saben que la mayoría de las guerras no han conducido a soluciones políticas estables. Más bien al contrario: la mayor parte de las guerras tan sólo han creado las condiciones para las guerras que siguieron.

Incluso cuando las guerras concluían con acuerdos políticos, en la mayor parte de los casos se podría haber alcanzado unos acuerdos similares antes de que estallaran, y desde luego sin ellas. La guerra del Yon Kippur es un buen ejemplo que ilustra esta paradoja: a lo largo de 1972 representantes de Israel y de Egipto mantuvieron un diálogo político en Washington con mediación norteamericana. El diálogo se interrumpió cuando Israel rechazó la petición egipcia de una retirada completa de la península del Sinaí. Durante el Yon Kippur de 1973, Egipto y Siria atacaron Israel, y a pesar de las ventajas de Israel en la guerra, se retiró por completo de la península del Sinaí, tal como Egipto había pedido antes de la guerra. Pero mientras tanto murieron más de 2.700 soldados israelíes y unos 10.000 egipcios. ¿Eran necesarias esas muertes? Da la impresión de que no. ¿Se podrían haber evitado? Es evidente que sí. Un estudio complejo y profundo de las necesidades humanas, sociales y nacionales de ambos lados podría haber inducido otras posibilidades de solución del conflicto, unas posibilidades que no fueran tan letales.

El dramaturgo que examina el entorno en que vive puede sugerir ese tipo de posibilidades. Puede descubrirlas mediante un examen preciso, perceptivo y en profundidad del proceso humano que tiene lugar alrededor suyo. Examinar tal proceso y encontrar alternativas a la guerra es algo que tiene que hacer antes de abrir fuego. No pretendo decir que los dramaturgos se comprometan en negociaciones políticas, sino más bien que los dramaturgos se comprometan en investigar la infraestructura psicológica, ideológica, mítica y política de su sociedad, y probar con ello que esas otras posibilidades realmente existen.

Es verdad que muchos de nosotros parecemos convencidos de que el hombre no es más que un predador sediento de sangre, fanático en lo que se refiere a su tribu, su pueblo y su raza. No vacilará en masacrar a millones ni en verter su propia sangre. Por mi parte, no puedo vivir mi vida sin la esperanza de que los seres humanos sean capaces de cambiar, de que su sed de sangre se vea aliviada, de que puedan ser más sensatos, más tolerantes, más comprensivos, que sepan perdonar más.

¿Qué es lo que puede hacer un dramaturgo para que todos seamos más sensatos, más tolerantes, más comprensivos y sepamos perdonar?

1. El dramaturgo tiene que revelar las mentiras diseminadas entre nosotros sobre la naturaleza de la guerra. A lo largo de innumerables centurias hemos glorificado la guerra y la hemos descrito como ese momento en que se ponen de manifiesto la valentía del hombre, su voluntad de sacrificio y su obstinación en vencer. Hemos alabado el espíritu de cuerpo de los luchadores. La emoción de la batalla ha sido siempre un momento de elevación espiritual que supera en todo los momentos banales de nuestra vida. El propio Shakespeare enalteció la guerra, según vemos en el famoso monólogo de *Enrique V* (acto IV, escena III):

Este día es el de la fiesta de San Crispín.
El que sobreviva a este día volverá sano y salvo a sus lares,
se alzarán sobre las puntas de los pies cuando me mencione esta fecha,
y se crecerá por encima de sí mismo ante el nombre de San Crispín.
El que sobreviva a este día y llegue a la vejez, cada año, en la víspera de esta fiesta, invitará a sus amigos
y les dirá: «Mañana es San Crispín».
Entonces se subirá las mangas y, al mostrar sus cicatrices,
dirá: «He recibido estas heridas el día de San Crispín»¹.

Esta descripción del recuerdo de una guerra es un tejido de mentiras. La mayor parte de la gente que ha participado en una guerra la recuerda como una experiencia terrible, fea y humillante. Cuando piensas en ella todo es terror, horror, repugnancia, ni orgullo ni satisfacción. Saben todos que el dolor que vivieron nunca cesará. Cientos de miles de entre nosotros son incapaces de llevar vidas normales a causa de nuestras experiencias de la guerra, y también nuestros vecinos viven pesadillas similares. El dramaturgo tiene que recordarnos todo eso, de manera que los que no han experimentado la guerra no sientan deseos de participar en ella.

Motti Lerner



La batalla ha sido siempre un momento de elevación espiritual que supera en todo los momentos banales de nuestra vida. El propio Shakespeare enalteció la guerra.

¹ Tomado de la traducción de Luis Astrana Marín. *Aguijar, Obras completas*, ed. de 1961, p. 552.

El dramaturgo tiene
que subrayar el coste
de la guerra.

2. El dramaturgo tiene que subrayar el coste de la guerra: la gente muere en ella —hombres, mujeres, niños, los viejos y los jóvenes, los soldados y los civiles—. En la rutina de nuestras vidas tendemos a oscurecer el coste, y hablamos en términos estadísticos. Cuando la muerte es una estadística, es que es neutral, no nos hiere, no nos amenaza. El dramaturgo tiene que darle la vuelta a esas estadísticas y ponerlas frente a la gente: hombres y mujeres que mueren, hombres y mujeres que pierden a sus seres queridos. El dolor de la muerte y de la pérdida tiene que formar parte del discurso público, y no sólo en el Día de los Caídos. Han de estar presentes entre nosotros, en especial antes de una declaración de guerra. Comparar el coste de una guerra con sus beneficios es un requisito previo para la supervivencia en cualquier sociedad sana. Citaré ahora unas cuantas líneas de mi pieza *El asesinato de Isaac*, en la que un veterano herido le dice a sus camaradas:

Esta mañana abrí ese papel y en la primera página vi los rostros sonrientes de unos soldados jóvenes. Y ahora ya no sonríen, de ninguna manera. Sus cuerpos, enterrados en la tierra, han empezado a descomponerse. Sólo quienes han visto cuerpos corrompiéndose saben qué espantosa visión es ésa. Coges a tu camarada de la mano y se descompone en pedazos allí mismo... Y los gusanos, que están ocupadísimos, se ponen a la caza de otro trocito de carne... Y los ojos, muy abiertos, resulta que están cerrados... ¿De veras hay algo que justifique una muerte así? ¿Hay algo más grande que nuestras propias vidas por lo que merezca la pena morir así?

3. Muchos políticos presentan soluciones simplistas al miedo que sus pueblos sienten antes sus enemigos: prometen que van a prevenir la guerra con medios disuasorios. Estos líderes no ven que la acumulación de fuerza espolea a sus enemigos, los anima a acumular una fuerza aún mayor y más destructiva. El dramaturgo puede señalar soluciones más complejas y más efectivas: si quieres prevenir la guerra, tienes que revocar las razones para la guerra. Mientras subsistan razones para la guerra, tendremos encima nuestro el peligro de la guerra. Los análisis

públicos sobre las razones para la guerra acaso indiquen otras posibilidades de solución del conflicto, unas posibilidades que tienen que examinarse antes de la declaración de guerra. Según Samuel P. Huntington, en los últimos años hemos sido testigos del «choque de civilizaciones» del Occidente judeocristiano y el Oriente islámico. Por desgracia, los líderes mundiales no dedican esfuerzos en precisar primero, y contrarrestar después, las razones —culturales, económicas y religiosas— que están detrás de ese choque, y en lugar de eso tratan de crear un equilibrio de poder por la fuerza mediante incesantes guerras regionales, y creando otro tipo de equilibrio, el equilibrio del terror. Los dramaturgos, que contribuyen a la formación de esas civilizaciones, tienen que dedicar sus mejores esfuerzos a que ese choque de civilizaciones se convierta en lo contrario, en una competición constructiva que garantice el progreso y la paz.

4. ¿De qué manera puede el dramaturgo exponer la infraestructura de causas —sociales, psicológicas, míticas, políticas— que son susceptibles de llevar a la guerra? Creando personajes que se enfrentan a las razones de la guerra. Tiene que centrar tramas, relaciones, tiene que mostrar las catástrofes de esos enfrentamientos para ver dónde se encuentran las bases mismas que provocan la guerra. Tiene que examinar el flujo de acontecimientos en la conciencia y en el inconsciente de sus personajes. En lo más profundo de sus estratos emocionales tiene que revelar el miedo, la desesperación, el odio, el mal y el fanatismo, cuya acumulación colectiva provoca la guerra. Como sabemos, los héroes de la tragedia siempre fracasan cuando tratan de cumplir sus deseos, y terminan su vida en una catástrofe. Los héroes de nuestras piezas políticas también fracasarán en sus esfuerzos por contrarrestar las razones de la guerra. También ellos fracasarán en el intento de prevenir el titánico choque a cuya sombra vivimos. Pero su fracaso es una señal de advertencia para el público. Su fracaso en escena fuerza a la audiencia a enfrentarse con las razones para la guerra vigentes en su propia realidad política.

5. El dramaturgo no puede quedarse satisfecho simplemente con investigar los procesos políticos desde un estrecho punto de vista nacional, sino que tiene que examinarlos desde una perspectiva amplia, universal, ideológica, y en especial desde la perspectiva de la justicia —justicia en su más sencilla y más básica definición: lo que para ti es odioso, no se lo hagas a tus semejantes—. Esta justicia no es solo un principio moral de primer orden, sino una eficaz herramienta para resolver los conflictos internacionales. La historia humana prueba que los acuerdos internacionales que no aportan una justicia relativa para las partes envueltas en el conflicto tan solo han durado mientras entre ellas había un equilibrio de terror. Solo los acuerdos que proporcionan una relativa justicia para todas las partes tendrá una estabilidad en el tiempo, sin que haya que recurrir a la fuerza para mantenerlos. El concepto de justicia relativa necesita una aclaración: un acuerdo que concierta una justicia relativa es aquel que permite que cada parte disfrute un máximo sentido de satisfacción en los resultados de lo que se ha negociado, a pesar de aceptar el derecho de las otras partes a disfrutar del mismo sentido de satisfacción con sus resultados, un acuerdo del tipo del acuerdo de paz de 1979 entre Israel y Egipto. Israel devolvió la totalidad de la península del Sinaí, y Egipto se comprometió a mantener esa área como zona desmilitarizada. Llegar a un acuerdo de justicia relativa para todas las partes no es un trabajo para matemáticos. Debe llevarse a cabo mediante una negociación de buena voluntad, sensibilidad y empatía.

6. Empatía es realmente una palabra clave en este proceso de reconciliación. ¿Cómo podemos crear esta empatía? Al poner en escena al otro, el dramaturgo puede crear un diálogo político, social, ideológico y religioso entre oponentes. Este diálogo solo tendrá lugar si presenta a ese otro como un ser humano plenamente desarrollado, como un personaje complejo en tres dimensiones. Este diálogo creará un entendimiento de los miedos, aspiraciones y necesidades del otro, y constituirá el comienzo de la reconciliación. Tenemos que recordar la gran

contribución que se le debe al dramaturgo sudafricano Athol Fugard para el proceso de reconciliación en su país. Al presentar al hombre negro en un escenario cuyo público era blanco en su mayor parte, Fugard consiguió crear un diálogo entre público y personajes, presentó la empatía y preparó un profundo cambio social y político.

Me doy cuenta de que si bien muchos de ustedes estarán de acuerdo con lo que he dicho hasta ahora, muchos otros se preguntarán: ¿podemos pedirle al dramaturgo una responsabilidad tan grande en procesos políticos y sociales sobre los que no tiene ningún control? Pienso que la respuesta es «sí».

7. No hay que olvidar nunca que siempre ha habido una alianza entre dramaturgo y público. Desde los primeros tiempos del teatro el público iba a ver piezas no solo por entretenimiento, sino principalmente para que le dieran respuestas sobre el sentido de sus vidas. La responsabilidad de estas respuestas le corresponde al dramaturgo. Es él quien tiene que darle al público respuestas a las difíciles preguntas que a menudo la gente tiene miedo de hacerse. En los últimos años nos hemos vuelto cínicos, ignorantes de la necesidad de la gente en cuanto a inspiración, y nos hemos convencido a nosotros mismos de que lo único que quieren son chistes. Somos culpables de convertir nuestro arte en solo entretenimiento. Somos culpables de que el público espere de nosotros entretenimiento. Somos culpables de seguir abasteciéndoles de entretenimiento con la disculpa de que esa es la única manera de que sobreviva el teatro. En el momento en que el público sabe que el teatro lleva a cabo un debate crucial sobre importantes aspectos de su vida, la gente vendrá al teatro sin necesidad de una campaña de marketing o de estrellas. El teatro israelí ha probado al mundo que las piezas que tratan temas políticos e ideológicos de manera crítica también puede ser un éxito económico. Muchas de esas piezas se han producido en teatros israelíes y han atraído a cientos de miles de personas a sus locales.

8. En tiempo de guerra un dramaturgo puede elegir también la fácil salida de unirse al

El dramaturgo puede crear un diálogo político, social, ideológico y religioso entre oponentes.

El teatro es siempre un laboratorio en el que se examinan los diversos componentes de la realidad.

consenso que apoya la guerra. Es más fácil para él estar en la comodidad del regazo de la mayoría, sin sentir la obligación de razonar con ellos, de atacarlos y de defenderse él mismo de ellos. La camaradería fraternal es siempre un sentimiento tentador —el propio Enrique V lo utiliza en su famoso monólogo cuando llama a sus soldados a que no sientan temor ante el esfuerzo de guerra—. ¿Pero acaso es uniéndose al consenso como el dramaturgo cumple con su obligación hacia sí mismo y hacia su arte? En mi opinión, la respuesta es no. A mí me parece que el dramaturgo tiene que hacer uso de lo mejor de su habilidad para levantar una oposición a este consenso. Tiene que aportar una visión diferente de la realidad, una visión que niegue la continuación de la guerra. ¿Cómo puede aportar una visión así? Según adelanté antes, mediante la construcción de personajes que se enfrentan a la continuación de la guerra. Ahí está la fuerza del dramaturgo —puede construir personajes así, y a través de ellos explorar la realidad en la que tiene lugar la guerra, explorar el resultado de la guerra a través de los procesos sufridos por su personaje, y de esa manera presentar la trágica laguna entre el resultado de la guerra y el sacrificio que esta demanda—. Esta sugerencia no es una fórmula para escribir una pieza. Ofrece un proceso de exploración de la realidad mediante el uso de poderosas herramientas dramáticas —personaje, conflicto y catarsis—. La cultura humana todavía no ha hallado herramientas artísticas más eficaces que estas para la observación de la realidad. El deber del dramaturgo está en usar las herramientas a su disposición con un criterio moral. Tal como dijo Bertolt Brecht: «En tiempo de guerra hablar de árboles es casi un crimen, puesto que supone guardar silencio sobre muchos horrores...». Esta responsabilidad y este deber no se le imponen tan solo al dramaturgo. Cuando no hay un dramaturgo escribiendo piezas en la que los personajes se enfrentan a la realidad política, o cuando las piezas que tratan de la realidad política sencillamente no son lo bastante buenas, la responsabilidad del liderazgo teatral es conducir un proceso que lleve a que se escriban piezas así. Este liderazgo establecerá equipos de dramaturgos, directores, ac-

tores y diseñadores y los retará a que se pongan a crear. Procesos creativos semejantes se han dado en numerosos teatros importantes por todo el mundo, como en el parisiense Théâtre du Soleil entre los años sesenta y ochenta. Hay que conseguir el apoyo de otras disciplinas para un proceso de este tipo, y lograr la ayuda de historiadores, filósofos y activistas de los derechos humanos, capaces de sugerir vías de observación de la realidad que inspiren la creación de personajes y tramas. Esta responsabilidad no hay que atribuírsela al liderazgo teatral solo en tiempos de guerra. El liderazgo teatral tiene que entender que el teatro es siempre un laboratorio en el que se examinan los diversos componentes de la realidad. Con esto no me refiero a la realidad inmediata que vemos en el patio de casa o en las pantallas de televisión. El teatro tiene que examinar la realidad que está debajo de todo eso: la realidad oculta; la realidad que no se muestra con facilidad ante el observador; la realidad interior cruel, amenazadora, incontrolable que alimenta los actos de quienes están comprometidos en la opresión, la ocupación y el asesinato. ¿Cómo puede el teatro descubrir esta realidad oculta? Solo hay una respuesta: en profundidad. Mediante la construcción de formas teatrales de múltiples niveles formales que se alimenten mutuamente unos a otros: personajes, trama, catarsis.

Para ser más preciso voy a proponer unas cuantas **ideas concretas de lo que un dramaturgo tendría que abordar en tiempo de guerra**. Están pensadas sobre todo para dramaturgos israelíes, pero creo que también tienen valor para otras sociedades.

1. Lo primero, y ante todo, tenemos que discutir de nuevo el cometido de Dios en el conflicto israelo-palestino. Dios ha sido objeto de explotación por ambas partes como un instrumento tanto para destruir al otro como para la propia destrucción. Los israelíes hacen uso de la promesa divina como prueba de su derecho a cualquier rincón del Gran País de Israel. Entre nosotros, algunos usan a Dios, su ley y a su Mesías como fuente de inspiración para la arrogancia, la crueldad y el racismo. Cuando llegue el Mesías,

dicen nuestros fanáticos, no tratará de reconciliarnos con nuestros enemigos, sino que aniquilará a cada uno de ellos, hasta el último, igual que si fueran los antiguos y despreciados amalequitas. ¿Qué clase de dios aniquila seres humanos? ¿Qué fue del piadoso y compasivo Dios que hemos conocido a lo largo de cientos de generaciones? ¿Cómo ha podido convertirse en el despiadado dios de la venganza ante sus propias criaturas? El islam ha creado un dios semejante, el dios de la *yihad*, el Dios que recompensa a los suicidas que se inmolan con bombas en la plaza del pueblo, el dios que busca destruir una civilización entera solo porque no cree en Mahoma. Hay que señalar con el dedo ese rostro de dios para advertir al pueblo ante su culto. Si dejamos su mediación entre él y nosotros a los fanáticos que pretenden representarlo en la tierra, entonces nos devorará.

2. Nosotros, en Israel, tenemos que continuar investigando nuestro relato de la historia del sionismo, el establecimiento y la consolidación del Estado de Israel. Este relato lo crearon políticos, historiadores, profesores y escritores que creyeron que iba a servir para nuestra supervivencia. Incluye, por ejemplo, una descripción de cómo surgió el problema de los refugiados palestinos, según la cual con el estallido de la Guerra de la Independencia, cuando cinco estados árabes atacaron Israel, 700.000 palestinos que vivían entre nosotros recibieron de sus líderes la promesa de que regresarían victoriosos a sus aldeas, así que empaquetaron sus pertenencias y se marcharon. Esta descripción es inexacta. Muchos palestinos fueron expulsados por el ejército israelí, muchos otros huyeron ante la amenaza armada, y en algunos lugares hubo auténticas masacres. El nativo israelí induce la autoimagen de muchos israelíes, y al mismo tiempo refuerza su identificación con su Estado, pero carece de valor para avanzar en el proceso de paz. Si Israel busca la paz tiene que aceptar su responsabilidad en la aparición de la tragedia palestina. Tenemos que aplicar el principio de «verdad y reconciliación», que con tanto éxito se empleó en Sudáfrica. La reconciliación solo puede basarse en una auténtica definición de la his-

toria del conflicto. Tenemos que investigar cómo surgió el problema de los refugiados, corregir el falso relato que hemos creado, y ayudar a los públicos que van al teatro a enfrentarse con honestidad a su pasado.

3. Nosotros, en Israel, tenemos que investigar de manera meticulosa cómo se ha creado el militarismo en nuestro país. Nuestra admiración por el ejército y sus comandantes, que durante muchos años fue parte de nuestros mecanismos de defensa, se ha convertido en un elemento destructivo en nuestro desarrollo como sociedad. Esta admiración creó una situación intolerable en virtud de la cual el peso de las posiciones y actitudes políticas del ejército ha llegado a ser excesivo. Los comandantes del ejército pueden urgir al gobierno e imponerle soluciones que derivan de una visión mundial de poder, y que se debe al hecho de que los instrumentos válidos para los comandantes del ejército son los instrumentos de guerra. El dramaturgo tiene que mostrar a su público las limitaciones del uso de la fuerza. Tiene que subrayar que cualquier logro político que alcancemos por la fuerza se mantendrá tan solo mientras poseamos la fuerza para mantenerlo. En otras palabras, para mantener los logros de la guerra necesitaremos otra guerra, seguida por otra, y así *ad infinitum*. ¿No vamos a buscar una alternativa? Y si tal alternativa no se encuentra, entonces el dramaturgo tiene que participar en el esfuerzo para sacar conclusiones. Si no hay perspectiva de vivir en paz en Israel, entonces cada cual tiene que preguntarse a sí mismo si quiere seguir viviendo ahí. Es una pregunta de enorme dificultad, pero tenemos que hacérsela.

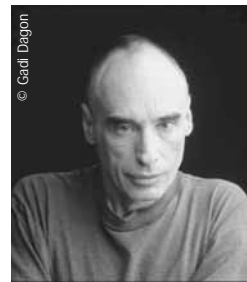
4. De manera incansable y constante tenemos que investigar el impacto de la guerra en nuestros valores básicos como sociedad. Aunque ya se han representado obras sobre la corrupción moral que provoca la ocupación de los territorios palestinos, hemos de escribir otras más que examinen esa corrupción que se agudiza de día en día. El dramaturgo tiene que alzarse, lo mismo que Catón el Viejo, y por cualquier medio posible tiene que señalar el terrible quebranto de la vida humana que se extiende entre nosotros; los hechos de crueldad monstruosa

Tenemos que investigar cómo surgió el problema de los refugiados, corregir el falso relato que hemos creado, y ayudar a los públicos que van al teatro a enfrentarse con honestidad a su pasado.

El talento de escribir es un don, no solo para expresar lo que sucede en su mundo interior, sino también para crear un profundo cambio social y político.

hacia los árabes que la ocupación legítima; la relación entre ocupación y violencia en nuestro medio; la relación entre la ocupación y nuestra actitud hacia los débiles en nuestro medio; y la relación entre la ocupación y nuestra actitud hacia los trabajadores extranjeros en nuestro medio. Día y noche, el dramaturgo tiene que preguntarse si el menoscabo de nuestra calidad de vida es un precio que merece la pena pagar por nuestros logros en esa ocupación. El auténtico debate sobre esta cuestión está sin duda en cómo inducir un cambio en la posición del público ante las concesiones necesarias para conseguir un acuerdo político estable.

Pese al sentido de autopersuasión evidente en lo que llevo escrito, no estoy del todo convencido de la capacidad de los dramaturgos para cambiar la realidad política, y mucho menos en tiempos de guerra. Todos los días me surgen dudas nuevas, y todos los días me veo obligado a luchar contra ellas para conseguir creer que la influencia del dramaturgo no es una ilusión. Todos los días me repito a mí mismo que aunque el dramaturgo, acaso, es incapaz de traer un cambio inmediato, tal vez pueda hacerlo a largo plazo. Quizás está creando una corriente de conciencia que se expande de manera paulatina, alcanzando gradualmente rincones ocultos, y en no muchos años descubriremos todos su influencia. Me esfuerzo en fortalecerme a mí mismo con el conocimiento de que el dramaturgo en Israel ha tenido una influencia significativa en la actitud de la sociedad israelí hacia la idea de un Estado palestino, la mayoría de



Hanoch Levin.



Joshua Sobol.

la cual apoya la idea también gracias a las obras de Hanoch Levin, Joshua Sobol, Joseph Mundi, Hillel Mittelpunkt y otros. Desgraciadamente, la contribución de los dramaturgos al proceso político que ahora tiene lugar no es excesiva. Hay demasiados que guardan silencio. Hay demasiados comprometidos en otras cuestiones. Es muy posible que estén cansados de comprometerse en política. Es muy posible hasta que hayan desesperado. Siento que no podemos permitirnos el cansancio, y que escribir sobre otros asuntos es un lujo. Mi esperanza es que surja una nueva generación de dramaturgos israelíes que aporte una mayor contribución que la nuestra al proceso de reconciliación en Oriente Próximo, una generación cuyo compromiso con su público y consigo misma sea mayor que la nuestra. Una generación de dramaturgos que reconozca que el talento de escribir es un don, no solo para expresar lo que sucede en su mundo interior, sino también para crear un profundo cambio social y político que nos redima a todos. La ilusión de que podemos salvar el mundo escribiendo es vital para que subsista el impulso de escribir. ■

Motti Lerner. Dramaturgo israelí. Este artículo se basa en una conferencia que pronunció en octubre de 2006 en la Universidad Nacional de Los Andes, Bogotá, Colombia.

Traducción de Santiago Martín Bermúdez.

El río

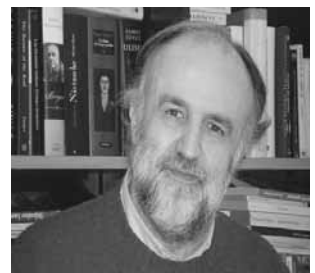


La secreta obscenidad de cada día. Marco Antonio de la Parra y León Cohen.

1. ¿Qué otra cosa se puede escribir? ¿Mensajes de texto? ¿Correos electrónicos? ¿Hay sitio para la novela en medio de los salvajes depredadores del mercado cada vez más reacios a la indagación y el juego? ¿Y los poetas? ¿Qué ha sido de los poetas, custodios secretos de la lengua, cada vez más secretos? ¿Dónde vamos a parar los dramaturgos, los escritores para la escena? ¿Cuál es nuestro verdadero oficio? ¿Somos pintores, cantaores, bailarines? En medio de la escena contemporánea, ¿nos hemos acaso extraviado?

2. Yo escribo porque no puedo hacer otra cosa. Y escribo teatro porque no puedo escribir poesía ni ensayo ni crónica ni una novela menor ni mayor, y lo he intentado y he perdido todas las batallas, y cada vez que me siento ante un papel en blanco, una pantalla en blanco, incluso cuando leo y lo hago tendido, el cuerpo recostado, no me sale otra cosa más que voces, no me sale otra cosa más que cuerpos en pie, movimientos, la tensión infinita entre el gesto y el espacio, la aventura, la crisis, la energía que es historia, un cuento, una serie de peripecias y también la voluta

Marco Antonio de la Parra



El teatro al mismo tiempo
está muerto y también
está desperdigado
porque hacen teatro
en todas partes y todo
es representación.

del verso libre, y a veces la rima, que me visita como una antigua enemiga que alguna vez se fue a la cama conmigo y no lo pasamos mal, pero me parece irritante su manera de comportarse al desayuno y por eso el verso libre, el más libre, y la construcción de personajes levantados en punta de pies sobre la cuerda floja del argumento como si no se necesitaran estructuras sino composiciones, sutiles trazos del dedo sobre el agua. Ah, y la música, qué haría yo sin la música. ¿Se puede acaso escribir sin música?

Yo escribo teatro porque no puedo escribir otra cosa. Y lo he intentado, ya lo dije. Y las novelas me salían argumentos para la escena, y los ensayos prédicas, y los poemas diálogos, y los relatos monólogos, y los bocetos esquemas, y poco a poco he ido entregando la oreja y el rabo, me doy por vencido, lo he dicho, y le entrego al teatro mi secreto, que con él nací; soy de ahí y ese sitio existe porque existen los barítonos y las *mezzosopranos*, como existen los futbolistas hábiles y los astutos del bricolaje, y como existen todos los talentos y hay quien siempre da en el blanco con la flecha y quien siempre se equivoca.

Yo escribo teatro porque recibí el don y me resistí como un lobo herido, yo quería ser cantante de rocanrol o escritor del *boom* o futbolista, y los talentos son los talentos, y canté en un coro y en un grupo de vodevil, y dibujé afiches y hasta pinté un poco, muy poco, y algo zapateé al estilo americano e intenté caminos esotéricos del saber, y aun así, lo juro, no podía dejar de pensar en la escena y el teatro, se me arrancaba de la piel, se me caía entre los dedos, se me atascaba en la garganta.

Yo escribo teatro porque no tengo remedio y me tocó vivir en el fin del mundo, y podría haber sido plomero, cirujano o psiquiatra, que lo soy también y es lo más parecido al teatro que hay, sobre todo la psicoterapia, pero me salió la dramaturgia y me pillé escamas de dramaturgo, garras de dramaturgo y lengua de dramaturgo, y ojos de dramaturgo, que todo lo ven en acción y no cesan de proferir imágenes ni despierto ni dormido, y no conocen la diferencia entre dormir y soñar; mira que son zombis los dramaturgos, son los muertos vivos, los vivos muertos, están siempre resucitando, aunque les digan una y otra vez que el teatro murió; ahí vienen los zom-

bis, la novela que ha muerto, el libro que ha muerto, el teatro que ha muerto, la religión que ha muerto, Marx que ha muerto, Dios que es el más muerto de todos, el que ha muerto más veces y más veces se ha travestido de Dios, una vez más, y así vamos resucitando todos en fila como haciendo una cola para entrar en el Paraíso, que para uno es lo más parecido al teatro el día de ensayo, como es el infierno el día de estreno y la muerte la representación, y la resurrección el caer del cortinaje. Ay, no sabemos hacer otra cosa.

3. Si tenemos sitio en este mundo de hoy... Eso es otro tema.

4. Los tiempos son duros para todo lo humano, los humanistas se esconden en los templos a copiar a mano medievales todo el saber del mundo esperando un renacimiento que en el bucle de la temporalidad que mezcla presente con pasado y futuro; el porvenir ya está aquí y todo está obsoleto antes de nacer, y el teatro al mismo tiempo está muerto y también está desperdigado, porque hacen teatro en todas partes y todo es representación, nada es lo que es y hemos terminado componiendo ruedas de prensa, eventos para grandes marcas, y pequeñas también, que el fin de mes casi no llega y si las cosas hoy no son diseño son dramaturgia y todo lo que sucede es actuación, puesta en escena, y no hay mejor trabajo que el *regisseur*.

5. El tema es el sitio de la escritura teatral hoy en día.

6. Que no estamos en ninguna librería, y si lo estamos, la librería quiebra y la editorial se arruina, y es mejor abrir la página de Internet, y el papel ya no es nuestro territorio y sin embargo existimos como un secreto a voces, casi como se aprendían de memoria sus poemas Mandelstam o la Ajmátova para esconderse de la policía política, así de clandestinos, esperando en la lectura de otros locos, otros dementes, otros marginales, que quieren cometer el impropio de convertir en escena estas palabras nuestras que son más que palabras, son sueños, y son menos que palabras, son cuerpos, son relicarios de dolor, de amor, de miedo, de rabia, son sangre, son agua, son vino, son vísceras, son heridas de origen desconocido, estigmas que portamos no sabemos por qué sobre la palma de las manos.

7. Somos los primeros que hemos abandonado el papel y los primeros que hemos resucitado en la gran masacre genocida del libro a manos de la industria editorial, y es que no éramos libro, sino acontecimiento, y entonces ha venido la pantalla global del cine o de la televisión o de todas las pantallas que se han encendido en nombre de la nostalgia de la luz eterna, y es la añoranza ancestral de que nos cuenten un cuento, todos niños esperando poder dormir con un cuento, un cuento, un cuento, el mismo cuento, una y otra vez el mismo cuento, y antes era el mito y después fue el teatro, y sin darnos cuenta nos disfrazamos de teatrino de títeres, marioneta o payaso y andamos infiltrando el reino de la luz en la oscuridad, la pantalla, que no es más que teatro filmado, y hasta al fantasma de la ópera lo tiene vestido de gran espectáculo, y ese ha sido el gran enemigo de la escritura teatral, su hermano mellizo, el espectáculo, y no el cine, que es como un primo luminoso y en el fondo más documental que entretención y obra de arte mayor que a veces nos jala de las solapas y nos dice: escribe para nosotros, y lo hacemos y escribimos para la pantalla grande y la chica y la más chica, y escribimos porque se parece pero no es, y yo podría estar enterrado en un canal de televisión, casi lo he estado, lo he intentado incluso como oficio, y no puedo, se me arranca la mano, se me despiertan los instintos del teatro y hasta a veces me subo al escenario y piso las tablas y me sale esa voz, me aparece el personaje, me convierto, me transformo y sé que cada línea que pronuncio es una forma de morir para resucitar en la línea siguiente, y ese mareo no me lo pierdo, el vértigo me disloca y enloquecido escribo, febril, hasta la última palabra, que no es la última, sino casi, porque ya esconde el fuego de la palabra siguiente, y se escribe al fin una obra infinita, una pieza infinita: mira que eso de los cinco actos es un truquillo para enredar al productor, mira que a un autor de verdad solo lo detiene la muerte, y por eso groseramente se muere en escena o se muere escribiendo o escribiendo se muere.

8. Y no puedo hacer otra cosa. Y siempre vuelvo. Y siempre retorno y saludo a mis vie-

jos amigos de siempre. Y estamos los mismos. Venimos de otros oficios, el que hace clases de un arte olvidado, el que escribe guiones para la tele, el que se da vueltas por el plató, el que redacta un libro de autoayuda, el filólogo, el arquitecto, el dibujante, el que toca la trompeta en un grupito de jazz pasada la medianoche y quedamos con él para vernos, el que trabaja en una agencia de publicidad y ha hecho ese anuncio que nos gusta tanto y nos dice que no es gran cosa, el que trabaja de galán en la telenovela, el que enseña actuación a muchachas bellas como juncos y que no sabe en qué trabajarán si no es como bellas como juncos. Y me preguntan qué he escrito. Y he escrito. Y no tenemos sala, pero veremos cómo arreglárselas. Y no tenemos dónde ensayar, pero habrá cómo, y alguien dice que vió un anuncio del Ministerio de Cultura y otro tiene un contacto en una compañía telefónica, y veremos de dónde sale el dinero y al final ya, bueno, cuándo nos juntamos.

9. Y no podemos hacer otra cosa. Porque todas las otras artes parientes han descubierto cómo permanecer, cómo desafiar al olvido en la reproducción técnica (Benjamin *dixit*), y solamente el teatro es evanescente, arte de la desaparición, repetición para recordarnos una vez más que somos un accidente de la memoria; eso es el teatro, memoria, reactivación del pasado, presente y futuro, que son los tres actos de la conciencia que el sueño revuelve y desenvuelve y la memoria enreda y desenreda, y por eso la necesidad del mito y el arquetipo y el personaje en aprietos y el tremebundo arte del desenlace y la carcajada y el canto del macho cabrío; al final, el teatro es un arte sacrificial en tiempos donde los únicos que están siendo sacrificados somos nosotros mismos en un altar tan grande como la sociedad misma, y por eso instalamos estos altares pequeños para cantar nuestras canciones, contar nuestros cuentos, reunirnos alrededor del fuego y decir yo escribo teatro, y en ese sitio, convocados por los dioses, siempre los dioses, siempre aunque ni se nombren, siempre hay un extraño ser, que es el público, que pregunta a qué hora empieza la función.

10. Y la escritura teatral no cesa porque ¿se le pregunta acaso al río por qué corre? ■



Arriba, *Pancho Villa*.
Abajo, *El loco de Cervantes*.





Sabina Berman

¿POR QUÉ ESC

Es una pregunta muy pertinente en mi caso, en este tiempo que vivo. La verdad, he dejado tres años de escribir teatro. Me alejaron del teatro una cierta aburrición, luego de 20 años de hacer teatro como autora, directora y productora, y un ansia crecida de aprovechar otras oportunidades que se me abrían.

Hacer un programa de televisión y escribir guiones de cine en inglés.

Al cabo de tres años de no estrenar en un foro, me doy cuenta, sin embargo, de que no he dejado de hacer teatro. Me explico.

El programa de entrevistas lo formo como si fuera una obra de teatro. Escribo una escaleta de cuatro actos en la cual en

lugar de diálogos hay preguntas solamente. Ya el entrevistado añadirá sus textos y yo, la preguntona, con mi coconductora, Katia D'Artiguez, seguiremos haciendo las preguntas, acaso agregaremos varias nuevas que surjan en la charla.

Funciona. Las entrevistas en efecto tienen cuatro actos: uno de planteamiento del per-

sonaje y el tema, dos de conflicto y uno de resolución. La estructura aristotélica del drama.

En cuanto al cine, diré un cliché, porque es verdad: el cine es teatro por otros medios. Desde luego está ausente la presencia real del actor, pero a cambio los escenarios posibles son infinitos. Lo pesado para mí como escritora es la espera que media entre mi escritura del guión y su montaje, es decir, su realización, como se dice en cine. Espacio de tiempo donde entran a opinar sobre el texto dramático inversionistas y publicistas y agentes de actores e incluso, a veces, la esposa del productor, que quiere meter la mano. Y también me pesa el asunto de los créditos. En el teatro el autor lleva el primer crédito; en el cine, el director.

Entonces parafraseo la pregunta: ¿por qué sigo haciendo teatro por otros medios?

Creo que el posmodernismo es una gran época para la explicación que el teatro da de la vida. El teatro siempre ha afirmado que cada personaje es una construcción y que cada situación es una construcción de factores

Antes de abandonar eso que se llama teatro, hice todavía dos obras donde traté de romper esa arquitectura antigua. Una obra no de mi autoría, sino de Carmina Narro, pero montada bajo mi concepto sucedía en un restaurante; el público se sentaba a las mesas, donde podían pedir de beber y comer, y dos actores charlaban como dos parroquianos más en una mesa estratégicamente colocada, pero sin una tarima que la elevara o sin una luz cenital que la iluminara especialmente; se distinguían solo por un detalle, por que sus voces eran amplificadas por dos microfónicos inalámbricos, eso era todo.

La segunda obra se llamó *eXtras*. Tres tapetes de plástico blanco y dos actores en vaqueros y camisetas negras, haciendo 46 personajes. Lo que me interesaba de este montaje era que el desdoblamiento de los actores en tantos personajes realzaba la esencia del teatro. También el minimalismo del aparato escenográfico: tres tapetes de plástico blanco. Y la estética lograda de una iluminación sobre los tapetes en colores pastel intenso.

El teatro dice: la vida es invento puro. Ahora, en el siglo XXI, lo propio dice el posmodernismo.

RIBO TEATRO?

circunstanciales y no predeterminados. El teatro dice: la vida es invento puro. Ahora, en el siglo XXI, lo propio dice el posmodernismo. Nunca hemos estado los *teatristas* más de acuerdo con el *zeit-geist*.

Pero precisamente por ello el teatro encerrado en un foro, con una boca escena hacia un público sentado en butacas, me pareció hace tres años aburrido. Insuficiente.

Pido disculpas a los *teatristas* que esto lean. Hablo en primera persona y no quiero descartar el buen trabajo de los que encuentran suficiente todavía la arquitectura del teatro que heredamos de la tradición. Solo digo que a mí, muy en lo íntimo, hace tres años me aburrió hacer teatro de la forma convencional.

Ambas obras me gustaron. Cada obra duró dos años en escena; por cierto, que al mismo tiempo. Pensé: ¿ahora qué?

Me fui a escribir cine y a hacer televisión, porque se me abrieron las dos oportunidades, pero no las hubiera tomado si hubiera seguido apasionada del escenario.

Pero, repito, sobre todo en lo del cine, no siento haber dejado de hacer teatro, aunque sí deploro la tardanza del proceso.

Ahora estoy terminando mis compromisos de cine y de televisión. Regresaré al teatro, lo presiento. Como presiento que no al teatro de la bocaescena que da al público sentadito en butacas. ■

¿POR QUÉ ESCRIBO TEATRO HOY?

Para contestar a la pregunta necesito, inevitablemente, remitirme a los motivos por los que comencé a escribir. Creo que para explicar cualquier conducta, las razones siempre son múltiples y de diferente índole: personales, culturales, económicas, ancestrales, cronológicas... Permítanme ir pasando de una a otra.

Eduardo Rovner



Fue alrededor de cuando tenía 30 años. Ya tenía distintas profesiones: ingeniero electrónico, psicólogo social y músico. Pero sentía, de todos modos, a pesar de que me iba razonablemente bien en el desarrollo de mis trabajos, una cierta insatisfacción. Sentía que no me estaba expresando de la manera que deseaba y creía que mi lugar en mi medio social pasaba por otro lado. Creo firmemente no solo en la necesidad de expresar los conflictos sociales y personales entre los cuales vivimos, sino también en el propósito de hacerse un lugar de reconocimiento deseado como factor importantísimo para decidir el futuro personal. Por otra parte, iba seguido al teatro. Me conmovía, me divertía y reflexionaba. Y después del teatro iba a comer *pizza*, claro. Y quizás sea el hecho de que el teatro era, ya en ese momento, un área de reconocimiento importante en Buenos Aires, la razón por la que decidí ser autor de teatro en lugar de *pizzero*. Creo que hice bien. Una vez hice *pizza* e invité a algunos

amigos a comer. Varios me dijeron: «¿Y si te dedicás a otra cosa..., por ejemplo, a escribir teatro?». Es posible que esa observación (y la baja calidad de la *mozzarella*) haya definido mi futuro.

Intentaba, cerca de los 30 años, como dije, escribir y hacía (debo reconocer mi poca originalidad) poemas. Hasta que uno de ellos se alargó demasiado. Pensé: «esto ya es otra cosa». Y como siempre me atrajeron las situaciones teatrales y los diálogos, intenté escribir una pieza de teatro, y salió mi primera obra. Para mi desconcierto, fue un éxito que marcó la decisión de seguir. Seguramente, si hubiese pasado inadvertida, hoy estaría dedicándome a otra cosa. Es así. La vocación es una mezcla de lo que a uno le apasiona y el lugar que le reconoce la sociedad.

Por otra parte, considero que el artista, a través de toda su trayectoria, tiene una necesidad de crear mundos nuevos, diferentes a aquellos en los que sufre injusticias, falta de libertad y desconsideración.



La madre y el hijo en *Volvió una noche*, de Eduardo Rovner, en el Teatro Vinohradesch, Praga.

Tiene esa poco modesta pretensión de ser un dios que cambie la sociedad a través de su expresión. Y ese deseo de crear bella y virtualmente otros mundos más libres, justos y solidarios genera un enorme placer y la sensación de estar haciendo «algo» para cambiar lo instituido.

Con el paso del tiempo, el peso de algunas razones cede en beneficio de otras. La trayectoria, la edad y cierta mirada más comprensiva nos hace entender que las ansias de trascender, reconocimiento y prestigio, son vanidades que cumplen su cometido de ser motores de la creación, pero no son esenciales, como lo es el deseo de crear en libertad y la expresión de lo que nos conmueve.

Necesito, en este momento, compartir mi concepción acerca del sentido del arte. A través de la historia ha habido diferentes teorías. Algunas, contenidistas, consideraban fundamental lo que expresaba la obra. Otras, formalistas, eran defensoras de «el arte por el arte». Mi opinión es que el sen-

tido del arte es estimular la sensibilidad y la imaginación. Estimular la sensibilidad para que el espectador o contemplador se identifique con quien sufre e imaginar, a partir de esto, mundos donde no se produzca ese sufrimiento. Este sentido incluye el contenido y la forma, entidades que independientes y por sí solas no cumplirían el objetivo de la creación artística.

Esto me impulsa, en este momento de mi vida, a escribir teatro que emocione, divierta y haga reflexionar. A la usanza de los viejos autores que escribían para reír, llorar y pensar. Si el espectador queda afuera, sensiblemente, de lo que ve, es imposible que pueda reflexionar acerca de ello. Todos necesitamos una emoción, ese movimiento que nos permite trascender la cotidianeidad y nos hace pensar y cuestionar cómo vivimos.

Ni el «mensaje» directo y frío, ni la forma bella por sí sola nos conmueven.

Una imagen de una mujer llorando ya tiene significación personal, social, económica y

El sentido del arte es estimular la sensibilidad para que el espectador se identifique con quien sufre e imaginar mundos donde no se produzca ese sufrimiento.

El autor no tiene por qué
ser un filósofo, un político,
un ensayista.
La historia que cuente,
aunque él no lo quiera,
tendrá su significación
filosófica y política.

política. Nuestro «secreto», nuestro oficio, en lugar de partir de ideas preconcebidas que muy probablemente también las tengan los espectadores, consiste en contar bien la historia que las imágenes conmovedoras nos sugieren y nos hacen descubrir. Hoy, uno de mis mayores placeres al escribir es descubrir la historia que voy a contar. Primero me sorprende, me emociono y me divierto yo mismo. Así es posible que también el espectador se sorprenda, se emocione, se divierta y reflexione.

La sorpresa es, a mi juicio, una de las emociones que genera más creatividad, no solo en el arte, sino también en las ciencias. Gustave Juvet, en *La structure des nouvelles théories physiques*, dice: «Es en la sorpresa creada por una nueva imagen o por una nueva asociación de imágenes donde hay que ver el elemento más importante del progreso de las ciencias físicas, puesto que es la sorpresa lo que excita a la lógica, siempre demasiado fría, y lo que obliga a establecer nuevas coordinaciones. Pero la causa misma de este progreso, la razón misma de la sorpresa, debe ser buscada en el seno de los campos de fuerza creados en la imaginación por las nuevas asociaciones de imágenes, cuya potencia mide la dicha del científico que las ha sabido reunir». Siempre creímos que los procesos de creación artística y los de investigación científica tenían poco que ver, ¿no? Ya ven. Es otra disociación cultural.

Hoy, el motor que significa el ansia de trascender no tiene la misma potencia para generar la energía que me hacía estar casi desesperado por escribir, estrenar y gustar. Queda, sí, como decía antes, el placer de crear y de expresar mis conflictos y los del mundo que me rodea. Si gusta, mucho mejor, pero si no, por lo menos he disfrutado el proceso.

Y centrarse en el placer del proceso, sin la tensión que provoca la búsqueda de resultados, hace que lo disfrute mucho más.

También aprendí que el autor no tiene por qué ser un filósofo, un político, un ensayista. La historia que cuente, aunque él no lo quiera, tendrá su significación filosófica y política. Permítanme contar una anécdota. Una de mis obras es *Volvió una noche*. Cuenta la relación conflictiva entre un hijo y una madre que vuelve de la muerte para comprobar si sus mandatos, relacionados con la

profesión, la actividad artística y el amor, fueron cumplidos. También aparecen otros muertos, vecinos de tumba de la madre, y algunos vivos: la novia y amigos del hijo. No parece una obra política, ¿no? Podríamos decir que intenta expresar las presiones del mundo de los muertos sobre el sentir y la conducta de los vivos. Uno de sus estrenos fue en Praga. Tuve la suerte de disfrutar Praga y ver una puesta fantástica de la obra. Al terminar la función hubo una conferencia de prensa y un periodista dijo: «Esta obra habla de la Primavera de Praga». Sorprendido, le pregunté por qué lo decía y me contestó: «El hijo es la juventud praguense que se rebeló contra la invasión soviética, y la madre, los tanques rusos que intentaron reprimirlos». Esa fue la lectura que él podía y quería hacer. Es inevitable que la significación de cualquier obra dependa del tiempo y del espacio donde se represente, de las experiencias y pensamientos que tenga el espectador. Una razón más para no preocuparnos tanto por qué decir, sino por cómo contar.

Recuerdo, con relación a las múltiples significaciones que puede contener una imagen, las palabras de Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación*: «En nuestro modesto estudio de las más simples imágenes, nuestra ambición filosófica es, pues, grande. Intentaremos probar que la ensoñación nos da el mundo de un alma, que una imagen poética da testimonio de un alma que descubre su mundo, el mundo en el que quisiera vivir, donde merece vivir».

Desarrollando la fuerza de la imagen como generadora, Martin Buber, en *El hombre y su obra*, dice: «El arte nace cuando ante la mente del hombre surge una imagen, que ha de convertirse en obra. No es un engendro subjetivo de su alma, sino una apariencia que se le manifiesta y solicita su potencia creadora. Se trata de una posibilidad del hombre; si pronuncia la palabra fundamental —esto es, el Tú— con respecto a la imagen, fluye la fuerza creadora y surge la obra. La imagen se convierte en obra. El enfrentamiento culmina en el encuentro». Buber llama Tú al mundo objetivo subjetivado en relación con el Yo, por lo que podemos entender también este planteo desde la necesidad del artista de expresar y comunicar al mundo sus emociones, sus pasiones, con la





Funes y Blas (Juan Carlos de Ibarra Pérez y Salvador Serrano Zapater) en *La mosca blanca*, de Eduardo Rovner, dirigida por el autor en Murcia. En la página anterior, los muñecos de Teodoro y el perro Horacio en la obra para títeres *Teodoro y la Luna*, de Eduardo Rovner.

esperanza de ser comprendido y compartirlas. En última instancia, con la profunda expectativa de «encontrarse», aunque algunas veces lo aparente sea el desencuentro.

Creo, además, como escribí en el artículo «La obra de arte como encuentro entre el artista y el mundo», que «la obra de arte contiene, también formalmente, un aspecto seductor del autor hacia el mundo. Podríamos hablar de una actitud inmanente a la obra misma, la que sin ese intento de seducción sería diferente. ¿No deberíamos pensar, entonces, teniendo en cuenta los tres elementos esenciales del fenómeno artístico: el autor, la obra de arte y el contemplador, que la belleza es, también, la concreción del encuentro deseado por el artista y el mundo a través de la obra de arte, forma expresiva de las emociones, pasiones y conmociones de ambos? De esta manera, la belleza no sería solo la expresión de la emoción del artista, como dice E. F. Carrit en *Introducción a la Estética*, ni solamente el resultado de un juego libre de la mente humana, como la definía Kant, sino también el encuentro entre las imágenes evo-

cadadas por el artista, concretadas en una obra que lo acerca al mundo, y las evocadas en el contemplador por la obra. En última instancia, la belleza es, también, la búsqueda del encuentro entre el artista y el mundo».

Me preocupa hoy, asimismo, la búsqueda de nuevas formas que no me aburran. Sucede que tengo escritas unas 35 obras y varias versiones y no me siento bien cuando me parece que me repito. Este sentimiento hace que en los últimos tiempos haya ido pasando de un teatro que mezcla el realismo con el absurdo y lo mágico, a obras históricas, el libreto de una ópera, versiones para musicales, obras para títeres y hasta para ballet y títeres. Diría que esta búsqueda es un nuevo motor con bastante potencia, ya que, como me gusta decir, abre una puerta al infinito. Las formas estéticas posibles son múltiples y parecería, por suerte, que no tienen fin. Deben comprender que, a algunos, el paso del tiempo nos hace inventar nuevas estrategias que nos permitan seguir sintiéndonos jóvenes. Intentos inútiles, ¿no? Seguramente, pero mientras... ■



De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes

Elogio del «Murciélago». El Sol

JOSE ORTEGA Y GASSET, 18 NOV. 1921

En los bailes rusos y la *Chauve-Souris* [*El Murciélago* fue un espectáculo ruso de «bailes, canciones, coros, cuadros plásticos, bufonadas» de los años 20] apunta una nueva interpretación del arte teatral, cuyos rasgos genéricos fuera de interés señalar. En apariencia caprichosas y nacidas no se sabe cómo, estas nuevas tendencias son, en realidad, el resultado a que se llega cuando el viejo arte escénico es sometido a una radical depuración. Dicho de otra manera: el nuevo arte del teatro es lo que queda del viejo cuando se elimina de él todo lo que no es teatro; por tanto, todo lo que le sobra.

Preguntémonos qué placeres añade a la lectura de *Hamlet* su representación teatral. El drama shakesperiano es una historia psicológica; todo lo esencial de la obra —lo que funda su calidad y su rango— pasa en el subsuelo de las almas y es de una incomparable sutileza espiritual. Nada de ello es plástico; todo es exquisitamente íntimo. Hamlet y Ofelia son lo que son no por sus vagos cuerpos errantes, sino por la invisible inquietud que llevan sumergida en sus corazones. Sin la palabra que logra aventar ese secreto cordial, Hamlet no existiría. Lo que de él pueden transcribir el rostro y el gesto es tan exiguo como lo que la faz del mar revela de sus arcanos abisales. Además de ese dramatismo psicológico, solo expresable en palabras, únicamente hay en Hamlet una cosa esencial: el estilo shakesperiano, las elocuentes tiradas, llenas hasta los bordes de metáforas barrocas; la facundia magnífica, que se embriaga a sí misma con la gracia ornamental de los vocablos; en suma, también palabras, palabras, palabras... Tendido en mi cuarto, los pies junto a la chimenea, puedo gozar de *Hamlet* en la integridad de sus valores esenciales; cuanto hay en él de calidades sublimes se realiza plenamente en la lectura de sus palabras. *Hamlet* es un texto.

La obra literaria deja, ciertamente, en sus figuras un margen de indecisión. El Hamlet de la lectura no tiene nunca ante nuestra fantasía todos los atributos de un ser real. No sé bien cómo es su nariz, ni veo el ángulo que forman sus dedos al accionar. Ese margen de inconcreción lo llena el actor: pone su nariz y su mano y el timbre de su voz. Por esto —se dice— caben diversas interpretaciones teatrales de él. Pero eso que añade el actor me parece, en el mejor caso, in-

esencial. Para una sensibilidad educada es, decididamente, un estorbo. Lo interesante de Hamlet no es su nariz, ni su ademán, ni el timbre de su voz. Más aún: Hamlet gana con la vaguedad y la lejanía que conserva en la lectura. El Hamlet visible y presente, vagando por la escena pintada, no es más, sino menos, Hamlet que el otro —esfumado, incompleto, mera idea y palabra del texto—. De ahí que no se haya logrado jamás figurar plásticamente en lienzo, en mármol, un Hamlet o un Don Quijote que no nos parezcan triviales.

Obras de Mariano José de Larra

MARIANO JOSÉ DE LARRA (1809-1837), B. A. E., 1960

Primera representación de *A cada paso un acaso* o *El caballero*, comedia del célebre moreto, refundida y puesta en cinco actos (10 de mayo de 1833)

Antes de hablar de *El caballero*, una de las más ingeniosas composiciones de Moreto, citaríamos de buena gana ante el tribunal de la crítica al refundidor, para preguntarle qué derecho cree tener para apoderarse de la primera comedia antigua que se le presenta y para adherirse, como planta parásita, a la gloria de un autor difunto. Preguntaríamos a estos *arrimones* literarios que refunden trabajos ajenos, si quieren hacer las comedias de Moreto, Tirso, etc., o si quieren hacer las suyas. Ya nos figuramos que bajo la máscara del anónimo se esconderá algún literato famoso, profundo conocedor del teatro antiguo y moderno, poeta si los hay, entendido en la lengua y en las costumbres de la época y lindo versificador; ya hemos echado de ver todas esas raras calidades en la refundición que de *El caballero* hemos visto.

Si refundir es hacer bajar y subir los telones en otros pasajes de la acción diversos de aquellos en que Moreto creyó subdividir su intriga; si consiste en añadir algunas trivialidades a las que desgraciadamente puede encerrar el original, haciendo desaparecer de paso algunas de sus bellezas; si consiste en decir cinco actos en vez de tres jornadas; si estriba en estropear la versificación haciendo consonar trato con cinco y cuarto, entonces esta refundición es de las más completas que en estos teatros hemos visto; y en ese caso confesaremos que Moreto no tiene más defecto que no haber alcanzado a conocer a su refundidor, por la desgraciada casualidad de haber nacido algunos centenares de años antes que él; casualidad en que anduvo algo torpe el señor Moreto, porque a haber adivinado nuestros antiguos maestros la existencia de sus refundidores, o hubieran dejado el nacer para más tarde, o el escribir para los comedidos *enmienda planas* que el ilustrado siglo XIX les va entre drama y drama deparando...

Primer Coloquio Internacional de Literatura

BERNARD DORT, PARÍS, 1964

Condición sociológica de la puesta en escena teatral

[...]

Becq de Fouquières, parafraseando también en ese caso a su enemigo Zola, habla acertadamente de la «introducción de lo relativo en el teatro, que constituye precisamente la riqueza del arte moderno». La aparición de la puesta en escena concreta este fenómeno. Y precisamente a causa de esto, de que, frente a un público que cambia, la obra no tiene ya un significado eterno sino relativo, supeditado al lugar y al momento, se ha hecho necesaria la intervención del director de escena. Antes, un cierto orden regía las relaciones entre la sala y el escenario; ahora este orden varía con cada espectáculo y es el director de escena el que debe establecer, determinar, de qué forma la obra ha de ser recibida y comprendida por el público.

Quizá es esto lo que he llamado, de una forma un poco ambiciosa, «la condición sociológica de la puesta en escena». [...] esta última no ha surgido sólo de la transformación y multiplicación de las técnicas escénicas; tampoco ha sido impuesta *ex nihilo* por un solo hombre (en Francia, Antoine). Su aparición coincide con una profunda transformación de la demanda del público teatral y con la introducción en la representación teatral de una nueva dimensión: la de lo relativo, que es de orden histórico. En un principio —por ejemplo, con Antoine— se trataba fundamentalmente de precisar el medio y la época, es decir, de insertar claramente la obra en su realidad histórica y social. Antoine decía: «la puesta en escena debe cumplir en el teatro la misma función que las descripciones en la novela». En este sentido podría pensarse que las puestas en escena naturalistas se conforman con reconstruir en torno a la pieza el ambiente exacto de los personajes y de la acción. Pero hacen más que esto: entre la obra y el espectador introducen la mediación de un espectáculo historizado. En el Odeón, bajo la dirección de Antoine, no sólo se interpretan obras clásicas con trajes del siglo XIX (ya se había dejado de hacer desde principios de siglo), sino que se trata de interpretar alguna de éstas tal como lo habían sido, en el momento de su creación, en el siglo XVII: así por ejemplo, un *Cid* con candelas y falsos marqueses en el escenario y una *Psyché* montada como comedia-ballet. El espectador está llamado a gozar menos de la semejanza de la obra con la «imagen que [de ella] posee en sí mismo» que de la distancia que le separa de la obra y de la singularidad de ésta. Aquí está ya trazado el camino

que lleva de Antoine a Brecht, es decir, de una representación teatral cerrada en una imitación escrupulosa, fantástica, de una realidad fragmentaria y petrificada, a la evocación amplia y no fantástica de la realidad en sus constantes transformaciones.

Es fácil comprender que la vocación historicista de la puesta en escena moderna se manifiesta ya en sus mismos orígenes [...]. Su aparición coincide, en efecto, con el momento en que la heterogeneidad del público rompe el acuerdo fundamental entre la sala y el escenario, esa especie de *consensus* mutuo gracias al cual se entienden con «medias palabras», sin que sean necesarias las «circunstancias». La puesta en escena sustituye, pues, este recuerdo mediante la mediación de un «director de escena» que procura, en primer lugar, materializar estas circunstancias y que, a continuación, adoptando la solución de la distancia entre la obra y el público, hallará en el teatro un medio de hacernos tomar conciencia de nuestra historicidad (según Brecht)...

Literatura española del siglo XIX. De Moratín a Rivas

ANTONIO ALCALÁ GALIANO (1789 -1865)

Una clase de escritores dramáticos que con propiedad no pueden llamarse autores originales ni traductores, una especie de intermediarios o revendedores, si se nos permite el término, comparten el dominio de la escena española. Son los refundidores de obras antiguas españolas. Su trabajo consiste en reducir los dramas antiguos al patrón del código de Aristóteles o de Boileau, torturándolos para acomodarlos a las unidades de tiempo y lugar, eliminando a todos los personajes que se consideran inútiles y expurgando todos aquellos pasajes en donde el gusto de una época pasada entra en flagrante oposición con el tiempo presente. Conseguir todo esto exigía el empleo generoso de las tijeras; tras muchos cortes y tajos implacables, solían unir las diferentes piezas con algunos parches de la propia cosecha; la obra, una vez acabada, mostraba visibles señales de la tosca mano que había realizado la operación. El resultado de estos esfuerzos fueron las más absurdas composiciones, aunque algunas de ellas gozaron en su tiempo de gran aprobación por parte del público. Esta práctica prevaleció en España desde fines del pasado siglo y ha durado hasta nuestros mismos días. ■

Arístides Vargas

«Yo trabajo sobre obras inacabadas...»



Arístides Vargas nació en Córdoba, Argentina, en 1954. Con veinte años se exilió a Ecuador. Junto con la actriz española Charo Francés fundó, en 1979, el Grupo Malayerba, donde además de actuar y dirigir espectáculos comenzó a investigar la escritura dramática como respuesta a la necesidad de conformar una dramaturgia que expresara los intereses específicos de la formación. Ha escrito numerosas obras de teatro, entre las que se encuentran *La edad de la ciruela*, *Donde el viento hace buñuelos*, *Pluma*, *La razón blindada*, *Nuestra señora de las nubes*. De la puesta de esta última, y de la actuación a cargo de Charo Francés y Arístides Vargas, señalamos, en otro lugar, que «el carácter intimista de la pieza se concreta en la brillante interpretación de los dos actores, que desarrollan una técnica teatral basada en una gran precisión de gestos, movimientos y desplazamientos. El espectáculo es una llamada a la solidaridad con todos aquellos que, por razones ajenas a su voluntad, se han visto obligados a abandonar su tierra». La mayoría de sus textos giran alrededor de la solidaridad, el exilio y la memoria. Sus obras han sido traducidas al inglés, portugués, francés e incluso euskera. Universidades de Alemania, Estados Unidos, Puerto Rico y España estudian la propuesta poética de su dramaturgia. En 1997 recibió el *Premio Nacional de la Cultura de Ecuador*. Asiduo invitado al Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, es allí donde tuvo lugar el 23 de octubre de 2008 la siguiente entrevista.

MIGUEL ÁNGEL GIELLA. *Flores arrancadas a la niebla* se presentó aquí en Cádiz por el grupo Albanta Teatro. Al mismo tiempo, la editorial Artezblai acaba de editarla junto con *La exacta superficie del roble*. ¿Me puedes comentar estas dos obras, sobre todo en lo referente al proceso de escritura?

ARÍSTIDES VARGAS. *Flores arrancadas a la niebla* es un texto que escribo a mediados de los noventa, aunque lo empiezo a pensar antes. El proceso de escritura de esta obra fue una manera de ir repensando el exilio como tema, aunque no lo tenía muy claro. Muchas veces uno escribe a distancia de lo sucedido. Lo que pasó en los setenta, debido a un proceso de maduración, me llevó a poder escribir recién algo sobre esas vivencias en los noventa. En *Flores arrancadas a la niebla* ya se pueden vislumbrar dos textos posteriores que tuvieron gran difusión y, felizmente, son muy representados en Latinoamérica. Uno es *Nuestra señora de las nubes*, y el otro, *Donde el viento hace buñuelos*. Conjuntamente con esas dos obras, *Flores arrancadas a la niebla* conforma una especie de trilogía sobre el exilio. Descubrí, en esta última, una suerte de escritura fragmentada, no como una postura estética, no como parte de nuevas tendencias dramáticas, sino porque, de alguna manera, me sentía fragmentado; a menudo las obras son mis espacios interiores, mis sentimientos o mi manera de estar en el mundo. En *Flores arrancadas a la niebla* los personajes están viajando, aunque no se sabe si realmente llegan a viajar o todo transcurre en la imaginación de ellos. Este juego que inicio en esta obra se fue profundizando en obras posteriores. Entiendo la escritura como una manera de pensar y pensarme. Esta obra la escribí y la guardé.

M. A. G. ¿Por qué?

A. V. Porque nosotros, la gente de teatro, somos muy creyentes en cosas exotéricas... Cuando, por ejemplo, un actor se cae en un ensayo pensamos que eso trae mala suerte..., o cuando una actriz sufre un percance pensamos que esa pieza no va a funcionar..., que hay que esperar; todo lo entendemos a partir de mensajes con una raíz bastante misteriosa, cuando no ingenua. A mí me gusta eso, pensar la vida como una serie de presagios... Lo que sucedió fue que una de las actrices con la que yo trabajaba entonces tuvo un accidente; durante la obra, uno de los personajes toma la determinación de cortarse una pierna como metáfora del que decide quedarse en un lugar... Esto es en el campo de la ficción, pero en el campo de la realidad sucedió que la actriz se rompió la pierna y yo decidí no hacer la obra.

M. A. G. Entonces, dejaste la obra ahí...

A. V. Sí, dejé la obra ahí..., suspendida. Hace un tiempo vi a dos actrices (Charo Sabio y Ángeles Rodríguez) en Los Ángeles haciendo un texto (*Celeste Flora*). Yo no sé por qué razón asocié a esas dos actrices y lo que me estaban contando —y,

Porque nosotros, la gente de teatro, somos como muy creyentes en cosas exotéricas... Cuando, por ejemplo, un actor se cae en un ensayo pensamos que eso trae mala suerte..., o cuando una actriz sufre un percance pensamos que esa pieza no va a funcionar..., que hay que esperar; todo lo entendemos a partir de mensajes con una raíz bastante misteriosa, cuando no ingenua.

si tú quieres, la atmósfera un tanto sombría de la obra— a aquel texto que había escrito, y se lo dije al director, que era Pepe Bablé. Le comenté que tenía un texto desde hacía varios años y que lo que ellos habían hecho me recordaba de alguna forma lo que yo había escrito. Se lo mandé y me contestaron que lo querían hacer, por lo que yo me desprendí del texto para que a mí no me sucediera nada. Pepe lo ha montado, las actrices lo han hecho y no les ha pasado nada...; por lo tanto el texto ha sido exorcizado..., y yo también.

M. A. G. El otro texto que aparece en la misma publicación, *La exacta superficie del roble*, ¿de cuándo es?

A. V. Es una de las últimas obras que he escrito. Comenzamos el proceso el año pasado, en el 2007, y lo concluimos en enero del 2008. La hizo un grupo vasco llamado Kukubiltxo. Ante la pregunta sobre la interculturalidad y el encuentro de culturas diferentes preferí no responder intelectualmente, ni siquiera recurriendo a los libros. Decidí ir con Charo Francés al País Vasco y emprender una aventura teatral que se transformó en *La exacta superficie del roble*. Inventé un personaje, una muchacha ciega, Saioa, que lleva a cabo un viaje desde la periferia hacia el centro de la ciudad. Es un viaje del conocimiento, un viaje iniciático que yo en lo personal realizo para conocer la cultura vasca. Es decir, cómo conocer y asumir o dejar que otra cultura te invada, que irrumpa en tu forma de mirar el mundo, incluso tu manera de escribir. Ese es el viaje que inicia este personaje y que es el viaje personal mío. Me interesó mucho el elemento de la ceguera como fundamental para explorar el universo a través de otros sentidos que no fueran únicamente el racional. El proceso de escritura en este caso fue elaborado a partir del trabajo con el grupo vasco. A medida que hacíamos la obra, avanzábamos sobre ciertas preguntas, íbamos realizando ejercicios en el campo de la puesta y en el de la actuación y yo, a la vez, realizaba un ejercicio de dramaturgia a partir de esos materiales. Así se fue conformando esta obra, cuyo soporte estructural es un cuento. Como un cuento maravilloso muy al estilo del formalismo ruso, especialmente a partir de las

Muchas veces la mirada externa certifica o dignifica cosas que en tu cotidianidad te parecen obvias; esa mirada externa es interesante a la hora de escoger un discurso de imágenes que están relacionadas con la puesta en escena y sobre las cuales se sustenta el mundo de la obra.

funciones del cuento de Vladimir Propp. Es una fábula o un cuento alrededor de la identidad.

M. A. G. ¿Cuándo se estrenó?

A. V. Se estrenó en euskera (*Haritzaren azalera zehatza*) el 29 de febrero de 2008 en la sala Zornotza Aretoa de Amorebieta-Etxano; y en español, el 12 de julio, también de este año, en el Antzoki Zaharra de Donostia. Los actores trabajan en las dos lenguas.

M. A. G. ¿Cómo fue la recepción?

A. V. La gente salía muy emocionada, muy conmovida tanto por lo que se decía como por las imágenes...

M. A. G. ¿Qué imágenes mostraba la obra?

A. V. Las imágenes recogían la cotidianidad de lo que Charo y yo habíamos visto en el País Vasco. Siempre es una mirada externa. A menudo sucede que cuando estás en un lugar tú no ves lo que ven los otros, los que vienen de fuera. Muchas veces la mirada externa certifica o dignifica cosas que en tu cotidianidad te parecen obvias; esa mirada externa es interesante a la hora de escoger un discurso de imágenes que están relacionadas con la puesta en escena y sobre las cuales se sustenta el mundo de la obra. Esas imágenes están muy conectadas con el mundo vasco. Yo me dejé influenciar por los mitos de esa cultura y por la mitología que de alguna forma se manifiesta en la cotidianidad de la gente vasca. De todas maneras es una mirada externa con una ejecución interna, porque ellos sí son vascos. A mí eso me parece extraordinario hacerlo como experiencia, sobre todo en una contemporaneidad donde se habla de mezclas de cultura, de híbridos culturales, de interculturalidad; pues bien, decidimos pasar a la acción y no hablar tanto y asumirlo prácticamente con todos los riesgos que ello implica. Porque en este caso fue una experiencia feliz, pero reconozco que hay muchos riesgos a

la hora de hacerlo. Como no tengo un sentido de pertenencia muy arraigado ni como autor ni como actor, y formo parte de un grupo que es como nómada, errante, trabajé de manera intensa sin el prejuicio de venir de otra cultura. Mucha de las cosas que hago se sitúan en una no espacialidad o en un no lugar preciso, que es también una recurrencia de carácter literario. ¿Por qué digo esto? Lo digo porque de pronto sí existe un lugar preciso... Para mí el País Vasco no es un paisaje, son unas personas..., los países son seres humanos y es pertinente hablar de ellos. Los paisajes poco importan; lo que importa fundamentalmente son los seres humanos. Y eso lo hemos aprendido viajando.

M. A. G. Tú eres actor y director teatral. ¿Cuál de los dos prevalece en el momento de escribir una obra?

A. V. Cuando estoy escribiendo, solo soy autor, y cuando asumo la dirección procuro ser director, es decir, no leerme como un plan previo, sino como una posibilidad de puesta en escena. A la hora de escribir no tengo ningún plan, aunque sí tengo imágenes, por supuesto; todo el mundo escribe con imágenes que quisieran llevar a cabo. En mi caso trabajo con esas imágenes, pero a la hora de realizarlas me confronto con el equipo de trabajo, o sea, con las actrices y los actores, y vamos buscando, durante los ensayos, lo que no estaba en el plan, que es para mí lo más interesante; es decir, cuando tú haces algo que no estaba previsto ni en el texto ni en tus ideas sobre la puesta en escena. La puesta en escena en ese sentido va apareciendo, y se enriquece a partir de las subjetividades de las diferentes escrituras, tanto en el campo actoral como en el escenográfico o en el musical. Yo me traiciono constantemente; a veces trabajo una obra, como es el caso de *Bicicleta Lerux, apuntes sobre la intimidad de los héroes*, que se ha visto en este festival, y la sigo escribiendo, es decir, la he hecho hace un año y la reescribo, y voy cambiando partes y trastoco las escenas, porque para mí es un juego más cercano a la artesanía, al trabajo artesanal, que al teatro y a la producción teatral. Pienso que eso convierte las obras de Malayerba en muy escurridizas para ser analizadas, porque la misma obra que tú analizaste ahora, puede correr el riesgo de que la veas de aquí a un tiempo y que ya sea otra. Es un juego, y yo juego a eso, y voy cambiando, y depende mucho del humor, de cómo me levante, de lo que haya leído, de las intuiciones... Yo trabajo sobre obras inacabadas, con el sentimiento de que no están enteramente terminadas..., y muchas veces le paso al público el final y le digo... terminala tú..., y en ese juego la obra se vuelve muy dinámica. ■

Visita nuestra web
www.aat.es



Cuaderno
de bitácora

SIEMPRE FIESTA

de Luis García-Araus, Susana Sánchez y Javier García Yagüe



© ESF

La bendición de la mesa. (De izquierda a derecha) Frantxa Arraiza, José Melchor, María Antón, Pep Sánchez, Asu Rivero, Javier Pérez-Acebrón (de rodillas).

La reflexión sobre el trabajo hecho en el pasado, por muy reciente que sea, me produce la sensación de hallarme en un bucle temporal. Abro el archivador donde guardo todos los documentos generados, los cuadernos de notas, las distintas versiones... Y cada vez me sorprende la cantidad de papel que empleo en estos tiempos de tecnología telemática. Cuando cierro una obra ya estoy en otra, a menudo en más de un proyecto, y revisar el material es como hacer arqueología, obligarme a hacer balance, es un trabajo extra salir de las historias que me ocupan y volver a aquellas. Y siempre, invariablemente, me sorprende que me sorprenda lo lejano que me queda. No hace tanto me llamó Javier García Yagüe para proponerme escribir la nueva obra para Cuarta Pared. Me envió un relato de Heinrich Böll titulado *No sólo en Navidad*, y al día siguiente quedamos para hablar del proyecto: una obra que reflejara nuestro mundo de nuevos ricos, donde el consumismo se ha impuesto como nueva forma de vida y el verdadero Tercer Mundo está en

sus plazas y parques, alrededor de los cubos de basura de los supermercados. La idea era contar que aunque intentes aislarte de los males del mundo, finalmente la realidad invade el salón de tu casa. Cuando empezamos a escribir no sabíamos en qué iba a quedar esta crisis de la que empezaba a hablarse, una crisis que ha superado la peor previsión y que da a nuestra obra una dimensión más profunda. La insensibilidad como norma de comportamiento se convirtió en el primer motor de búsqueda para acotar el territorio dramático. Debemos ser solidarios con todas las personas que sufren, pero no podemos dedicarnos personalmente a paliar el sufrimiento de las catástrofes que suceden diariamente en el mundo: los terremotos, las hambrunas, las guerras, toda la devastación que la televisión nos obliga a conocer nos insensibiliza, nos hace ser conscientes de que no podemos hacernos cargo de todo el dolor del mundo. Vivir en grandes ciudades, cuyo crecimiento conlleva una transformación vertiginosa, donde apenas

conocemos a nuestros vecinos, nos hace tomar distancia. Y como ejemplo, una anécdota con la que Javier ilustraba el tipo de insensibilidad que vamos generando:

Por megafonía anunciaron que el metro sufriría retrasos porque una persona se había tirado a las vías en una estación próxima. Los comentarios de los viajeros fueron del tipo: «ya estamos», «otra vez tarde», «siempre igual», «¿a estas horas se tienen que tirar?».

¿Cuál es el mecanismo que nos permite aislarnos y hacer una lectura de la realidad en función de nuestras necesidades inmediatas? ¿Cómo construimos la burbuja que habitamos? Vale que no podamos hacernos cargo de todo el dolor del mundo, pero ¿me puedo permitir llegar quince minutos tarde? ¿No existe algo así como un duelo razonable?

¿En qué consiste la felicidad? ¿Cómo se forman las creencias individuales acerca de lo que nos hace felices y de lo que nos impide disfrutar de la felicidad? ¿Cómo hemos llegado a creer que tenemos derecho a ser felices? Como escribe Joan Margarit: *¿Qui t'ha fet creure que has de ser feliç?* Hay una campaña publicitaria en marcha en la que un anciano saluda el nacimiento de un bebé diciéndole que va a ser feliz. ¿Quién nos hace creer que tenemos que ser felices? Ahora mismo, Coca-Cola: la chispeante burbuja de la vida. Pero es solo una manifestación más de un fenómeno planetario.

Cuando la felicidad consiste en una burbuja, en lo que realmente nos hemos convertido es en seres frágiles y temerosos de que la burbuja explote. Entonces, el comportamiento empieza a dirigirse hacia la conservación de la burbuja, no hacia el desarrollo de las personas. Y la burbuja exige grandes cuidados, exige sacrificios, exige una dedicación cada vez más exclusiva. La burbuja es una especie de melaza pegajosa, como esas masas informes de las películas de terror alienígena. La burbuja es un miedo, una tarea. La burbuja es negación de la realidad y va contra la vida real.

Tenemos demasiados paraísos. El concepto proviene del título de la novela de Walter Siti *Tropici paradisi*. Quien co-

nozca la novela y haya visto nuestra obra sabrá que no tienen nada que ver. Pero es uno de los hitos de la nueva novela realista italiana, dato que ya tenía cuando me encontré con el volumen y empecé a fantasear sobre su contenido antes de ojearla. Demasiados paraísos: Realismo. Por ahí han de ir los tiros. Aunque se cuente en tono de fábula.

La Navidad es el momento en que cristalizan en armonía los buenos deseos, el consumismo desmesurado, la hipocresía, la burbuja protectora de la familia, los conflictos soterrados y la insensibilidad más exasperante en la obligación de ser feliz y demostrarlo. El salón de la casa familiar se convierte en un mundo feliz en miniatura, al margen de lo que pueda estar pasando un poco más allá. Y el relato de Böll nos sugería una estructura dramática que funcionase como los ejercicios de estilo, a base de variaciones sobre el mismo tema, algo que, como autores dramáticos, constituye un reto porque se pone a prueba la propia escritura como elemento generador del hecho teatral. Sin un proceso de ensayos paralelo al de escritura nunca habríamos llegado no ya a un espectáculo, sino al propio texto.

La sala de ensayos se convirtió en el laboratorio forense donde diseccionamos el rito de las celebraciones navideñas. Dividimos cada escena en cinco bloques: 1. La llegada de los invitados, saludos, felicitaciones, dejar los abrigos, entrega de regalos. 2. Preparación de la cena: poner la mesa, sacar la comida, sentarse a la mesa. 3. La cena: alabanzas de la comida, chistes, anécdotas, recuerdos...; la vida de cada uno, las opiniones políticas, etc. 4. Sobre mesa: recoger, cafés y dulces, las demostraciones: canto y baile, lo que hacía cada uno cuando era pequeño, lo que hacían los demás, lo que se ha aprendido nuevo. El álbum de fotos. Los villancicos. 5. Recogida y despedida.

El deterioro de la familia va apareciendo según se van sucediendo las repeticiones de la cena, que tienen un valor terapéutico y, por tanto, propiamente ritual. Pero a cada repetición, la situación se degrada, el deterioro se hace evidente, los intentos de poner fin a la situación se extreman, la solución implica decisiones drásticas: los lazos que unen a los familiares se deshacen y rehacen de otro modo.

Como se entenderá, una de nuestras mayores preocupaciones era no ser redundantes. Todos hemos vivido las celebraciones de Navidad, no hacía falta «recontarla», y nos centramos en buscar acciones elocuentes, sintetizadoras, evitando insistir en lo que es común y dedicando el texto a lo que no es común.

Me gusta de Javier García Yagüe y de Cuarta Pared que en cada obra se plantean retos, propuestas novedosas, se hacen propuestas para investigar cuestiones que no hemos trabajado anteriormente. En el caso de *Siempre fiesta*, además de la estructura, fuimos dibujando una



Siempre fiesta

[fragmento]

Escena 1 [Final]

NARRADOR. A las veintitrés cincuenta y siete pasa un ángel. Un ángel de cañones recortados. Pretende acabar con el espíritu navideño. Las veintitrés cincuenta y siete. Las veintitrés cincuenta y siete. ¡Lo que da de sí un minuto! Por escenas como ésta sabemos que presenciaremos un auténtico ritual. El tiempo se encanalla. Las veintitrés cincuenta y siete. El espíritu y el ángel libran dura batalla. Ellos beben. Dos puntitos parpadean en la pantalla del vídeo. Parpadean. Parpadean. Ellos beben. La victoria se decanta del lado del espíritu navideño. (*Entona. Despacio.*) Beben y beben y vuelven a beber los peces en el río por ver a Dios nacer. Es lo normal. Y forma parte del rito. Para purgar emociones. Las veintitrés cincuenta y ocho.

(José entrega los sobres a cada uno de los hermanos.)

JOSÉ. ¿No los abris?

(Los abren, ven el fajo de billetes y ¡sorpresa!)

EVA. ¡Es más que el año pasado!

JOSÉ. No lo esperabais, ¿a que no?

MARÍA. Yo esperaba menos.

MATEO. ¿No sabías nada?

MARÍA. Qué va.

JOSÉ. No he querido decir nada.

MARÍA. Pero ¿cómo has hecho este milagro? Si no hay trabajo.

JOSÉ. Nosotros, de puertas, sabemos mucho. Sabemos hacerlas, y yo sé a cuáles llamar. Que a veces es más importante. Saber a qué puertas llamar.

(MARÍA anuncia:)

MARÍA. El café.

NARRADOR. La medianoche. El café, el licor, el cava. Los turrones, duro y blando. El de yema, los de sabores. Los polvorones, los mazapanes, las peladillas, las frutas escarchadas, las glorias, las supremas; las nueces, las avellanas...

EVA. Se me va a atragantar el turroncito.

JOSÉ. Imposible. Cuando es bueno de verdad, no se atraganta.

(MATEO coge la botella de cava. Le cuesta abrirla. Cuando lo consigue, el cava sale volando, como un sistema de aspersión. Todos protestan.)

NARRADOR. La torpeza ha salvado infinidad de situaciones en la historia de la humanidad. Los focos del enfado se desplazan, la culpa se diluye. Es el viejo principio de pellizcarse una mano para que dejen de doler las muelas. Pasan tres minutos de la medianoche.

(Con cierta resignación y ánimo de superar el mal trago que han pasado, elevan sus copas y emiten sus brindis. Las copas hacen chin-chin. Desganadas, eso sí.)

MARÍA. Por la familia. (*Chinchin.*)

MATEO. Porque no nos goleen. (*Chinchin.*)

EVA. Porque haya algo que celebrar. (*Chinchin.*)

DANIELA. Que haya salud para todos. (*Chinchin.*)

JOSÉ. Porque no nos falte nunca nada. (*Chinchin.*)

MARÍA. ¡El último, el último! Que el año que viene, por favor, lo celebremos juntos.

EVA. El año que viene no sé si podré venir.

JOSÉ. Podrás.

NARRADOR. Después de todo, la Navidad consiste en esto: enseñar quién eres. Uno más. Un ser humano. No más. Y dejar paso al olvido, dejar paso al perdón, querer-se: son la familia. No tienes a nadie más. Lo que importa es lo que importa. Y eso... No sé. ¿Es lo fundamental o no es lo fundamental? La medianoche y un cuarto.

MARÍA. Vamos a terminar bien. (A DANIELA.) ¿Tú sabes villancicos?

DANIELA. ¿Yo? Sí.

(Cantan un alegre villancico. Cuando el NARRADOR empieza a hablar, siguen con la acción, pero en silencio, simulando que cantan.)

NARRADOR. Ésta es la foto que permanecerá en el recuerdo. Por esto tiene sentido todo el esfuerzo que se ha hecho. Lo importante no es la canción. Ni la letra. Lo importante es que se produzca esto. Ni siquiera que canten. Lo importante es que canten lo mismo.

(Retoman el final del villancico. Risas, besos, abrazos.)

NARRADOR. Las cero cero treinta y siete. Hora de despedirse.

MARÍA. (A JOSÉ y MATEO.) Despedíos bien, que sois familia. Daos un abrazo.

(Se dan un abrazo.)

EVA. ¡Menos mal que es una vez al año!

NARRADOR. Las cero cero cuarenta y seis. José y María disponen de asistenta. No hace falta recoger. Comienza la ceremonia de los adioses, los besos, los abrigos, las bufandas, los regalos abiertos y los «abrigaos bien». Se acaba. Se acaba el rito.

(MARÍA y JOSÉ despiden en la entrada a los demás. Cuando se quedan solos, JOSÉ la besa, se abrazan. MARÍA recuesta la cabeza en el hombro de JOSÉ.)

NARRADOR. Cero cero cincuenta y dos.

(Él la abraza por los hombros, y ella lo abraza por la cintura. Se van a dormir. Las luces se van apagando. Salen.)

NARRADOR. Cero cero cincuenta y tres.

(Oscuro en el escenario. Sólo quedan las luces que se apagan y se encienden en el árbol.)

NARRADOR. Cero cero cincuenta y cuatro.

(Oscuro total.)

Conversaciones con David Mamet

de Leslie Kane

Dos décadas y media de David Mamet

¿Otra vez Mamet? Sí, de nuevo este dramaturgo y cineasta estadounidense que tanto nos gusta a tantos autores españoles, y que conocemos solo parcialmente porque sus obras se publican poco y sus estrenos en nuestro país han sido casi siempre en pequeños y apartados formatos, o no han gozado del favor del público. *Oleanna*, una de sus mejores obras, no funcionó en Madrid ninguna de las veces que se puso. Y la primera vez tenía como protagonistas nada menos que a Santiago Ramos y a Blanca Portillo (María Guerrero, dirección de José Pascual, 1994).

Ya hemos reseñado en esta sección su libro *Los tres usos del cuchillo*, también de esta colección, refinada y elegante, de Alba Editorial. Confesaré que mi intención era reseñar y recomendar *Conversaciones con Peter Brook*, de Margaret Croyden, también de Alba. Pero la lectura continuada de ese libro, que conocía yo de manera parcial, me echó para atrás. Contiene cosas sabias e interesantes, pero también mucha disculpa, mucha coartada para directores que van más por el *shock* que por el concepto. ¿De qué sirve que Brook haga buenos montajes si sus enseñanzas al final sirven para disculpar desaguisados como el de cierto *Hamlet* feísimo y hortera que vimos hace unos meses en el Matadero con firma importada? Allí invocaban a Brook en una pantalla, antes de la segunda parte. En vano,

claro. Además, Brook puede dar mucha envidia a los directores, con esos montajes en Persia y cosas así. Lo que nos faltaba. A Persia, chicos, a ver un brook, antes de que tengan la bomba.

Mejor, Mamet. Este libro que proponemos y recomendamos es una recopilación de entrevistas hechas a Mamet en publicaciones periódicas y en cadenas de televisión. Son veintiséis, y van desde 1975, año en que Mamet cumple veintiocho, estrena una de sus grandes obras, su primer éxito, *American Buffalo*, y recibe el Premio Obie por *Sexual Perversity in Chicago*; y así hasta 1999, el año de *Boston Marriage*. La recopilación, un trabajo considerable, y probablemente muy duro, es de la profesora Leslie Kane, del Westfield State College, gran conocedora de la obra de Mamet.

Si alguien me pregunta qué obras de Mamet tendría que leer o tratar de ver, así, para empezar, le diría: *American Buffalo*, *Edmond*, *Glenn Garry Glen Ros*, *Métele caña*, *Oleanna* y *Boston Marriage*. Todas se han representado en nuestro país, y Fermín Cabal fue el que trajo la primera; además, su versión sirvió para el doblaje de la película (dirigida por Michael Corrente en 1996). Atención, eso de *Boston Marriage* tiene doble sentido: es como referirse a una pareja pero del mismo sexo.

Mamet empezó pronto a escribir guiones para el cine: *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*), dirigida por Bob Rafelson, 1981; *The Verdict*

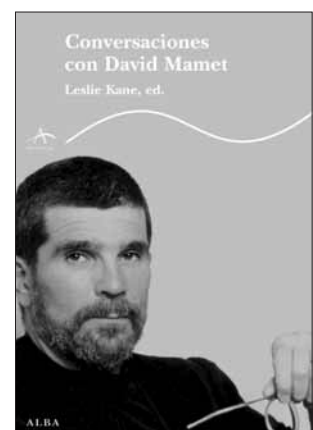
Santiago Martín Bermúdez

Conversaciones con David Mamet

de Leslie Kane

Edita Alba Editorial. Barcelona, 2005. 320 páginas

Traducción Isabel Ferrer Marrades





© Chicho.



Oleanna. Teatro María Guerrero, Madrid, 1994. Blanca Portillo y Santiago Ramos. Dirección: José Pascual.

(*Veredicto final*), dirigida por Sydney Lumet, 1982; *The Untouchables* (*Los intocables de Eliot Ness*), dirigida por Brian de Palma, 1985. En 1987 rodó su primera película como director, *House of Games* (*Casa de juegos*), a las que siguieron *Things Change* (*Las cosas cambian*, 1988), *Homicide* (*Homicidio*, 1990), *Oleanna* (1994), *The Spanish Prisoner* (*La trama*, 1997), *The Winslow Boy* (*El caso Winslow*, basada en la celeberrima obra de Terence Rattigan, 1999), *State and Main* (2000), *Heist* (*El último golpe*), *Spartan* (2004). *Redbelt* (2008) es su última película, por el momento, aparte de cierta serie de televisión en la que anda metido, a pesar de sus viejas ideas sobre la tele. Claro, que las cosas cambian, y hoy la televisión, que está en todas partes, ya no tiene aquel poderío. Que siga así.

Mamet ha escrito otros muchos guiones para otros directores, desde luego. Mencionamos sus películas porque casi todas las hemos visto aquí. La película *Oleanna*, por desgracia, solo se vio unos cuantos días en Barcelona, pero no en Madrid.

Su origen es judío, y a veces construye personajes judíos, como el de Bobby Gold en *Homicide*, un policía que «no ejerce» y que de pronto se encuentra en medio de un tema, una trama y un lío totalmente judíos: a ver qué hago ahora. O como el protagonista y la trama de una de sus novelas, *La vieja religión*. También le recomiendo al lector esta novela. El antisemitismo también es cosa de Estados Unidos, y la paranoia persecutoria de la gentuza de extrema derecha no hizo sufrir en ese país solo a negros y a hispanos. De todas maneras, Mamet huye siempre de lo edificante, de las obras que quieren demos-

trar lo bueno o lo malo que es algo. Porque le gusta ir por delante, no que se le adelanten. «Vaya, eso sí que es una idea grande y bella, ya lo sabía yo antes de que acabara». Que un espectador pueda decir algo así es más de lo que Mamet puede soportar.

Decimos que a Mamet le gusta ir por delante del público. Dice que no le gusta que la gente se sepa el chiste antes de haberlo contado él. Esto resulta muy eficaz sobre todo en algunas de sus películas, como *House of Games*, pero a veces le lleva a hacernos trampas, como en *The Spanish Prisoner* y también, aunque no tanto, en *Heist*.

Pese a sus protestas, Mamet es el producto de una sociedad dinámica que quiere autores y los reconoce. No sé si por allí habrá algún gilipollas que diga que «no hay autores». Si lo hay, no tiene la audiencia que en otros paraísos de directores mediocres subvencionados y aliados siempre con el poder (a veces fingiendo que no te lleva cogido de la mano). Olé por Mamet.

No reproducimos sus declaraciones sobre qué autores le han influido. ¿Quién va a influirle? Pues Pinter, naturalmente. Y Beckett, desde luego. Y algunos así. Además, lo que a un dramaturgo le influye más es una serie de cosas que no tienen nada que ver con los colegas autores, mayores o clásicos: tu subcultura consumida en la infancia y adolescencia, el cine que has visto, la radio que has escuchado, las coplas, las canciones, los bailes, los tebeos, la tele, todo eso. A los de ahora les influirán los videojuegos, supongo. Pero hay escritores que sí te influyen, y no tienen por qué ser colegas, ni haberte enseñado a escribir una escena, pero tus escenas a menudo vienen de ellos.



© Pilar Cembrero.

Sorprende que Mamet insista en su interés por determinados escritores, como Thorstein Veblen, autor de un libro ahora ya centenario, que es sociología y es ironía, *Teoría de la clase ociosa* (el golf goza de predicamento porque necesita un terreno muy amplio y muy caro que no está al alcance de casi nadie, no por otra cosa: resumen de una de sus ideas, así, de memoria); y de Konstantin Sergéievich Stanislavski, el grandísimo director que todos conocemos de oídas o de haber leído algo, como *Un actor se prepara*. Pero es cierto que determinados directores, cuando no se ponen «interesantes», como decía el propio Stanislavski según se verá, o cuando no son «entrometidos», como decía Corpus Barga ya de los de su tiempo, en fin, directores así, conocen bien el teatro y te pueden ilustrar e iluminar mucho más que uno de esos cursos en los que se enseña a escribir teatro (por cierto, vean más abajo que Mamet no cree que eso se pueda enseñar).

Todas las entrevistas del libro tienen interés. Pero en unas habla más de cine que de teatro. En especial a medida que avanzamos en el tiempo. No carece de interés para el dramaturgo lo que dice el cineasta

de su experiencia en Hollywood. En cualquier caso, estamos en un medio cinematográfico poderoso y adulto, aunque haga basura a menudo, como dice Mamet. Es decir, que un director no necesita firmar contigo el guión solo porque le haya hecho los cambios propios de un rodaje. Cada medio tiene sus mezquindades. El nuestro las tiene así. Lo de Hollywood y Mamet es una historia de amor y de rabia, o de odio, si quieren, que hasta el momento ha dado unos cuantos resultados espléndidos.

De todas maneras, el espacio de que disponemos tiene un límite. Así que, después de leernos el libro, subrayarlo, sacar citas y diálogos, después de volver a leer algunas obras de Mamet y vernos algunas películas suyas que no siempre habíamos visto antes (qué maravilla es *Things Change*, por ejemplo, con el viejo Don Ameche y el joven Joe Mantegna, amigo y colaborador de Mamet desde siempre), tenemos que quedarnos con lo que sigue. Que no es poco, pero la lástima es que hay mucho más.

Por eso hay que recomendar el libro, porque hay mucho que subrayar y cavilar aquí.

Es que ha valido la pena. El arriba firmante lo ha pasado de maravilla. ■

El búfalo americano. Teatro Alfil, Madrid, 1990. Mario Pardo y Jorge Roelas. Dirección: Fermín Cabal.



Fragmentos

David Mamet: Recuerden este nombre, por Ross Wetzsteon. 1975

«Lo primero que descubrí fue que los exigentes hablan poesía. No usan el lenguaje de los periódicos. Oí ritmos y expresiones verbales que tenían que ver con una experiencia que nunca he visto en mis lecturas. Después leí a Mencken, y me fascinó el concepto de una lengua nativa americana. Y luego, por influencia de mi padre —le interesaba la semántica—, leí a Stanislavski. Fue entonces cuando descubrí la correlación entre lenguaje y acción, que las palabras crean el comportamiento, lo cual es crucial si uno quiere ser dramaturgo [...] Me fascinó —y todavía me fascina— la manera en que el lenguaje que usamos, su ritmo, en realidad determina nuestro comportamiento, y no al revés. Creo que todo lo que soy como dramaturgo se lo debo a Stanislavski; o sea, Dios mío, ¡habría que obligar a todos los dramaturgo a leerlo sólo por lo que dice sobre las consonantes y las vocales!».

«Como dice Marx, los demás tienen para nosotros una realidad objetiva únicamente si poseen algo que queremos. El hecho de que ellos lo posean significa que nosotros no lo tenemos: sólo los vemos por eso».

«"Quiero cambiar el teatro americano por completo", dice Mamet tan tranquilo, y por un momento creo tener el titular de mi artículo, hasta que me doy cuenta de que, más que una visión estética, se refiere al teatro institucional. Como él mismo fue actor, habla apasionadamente de «la vida degradante de la profesión, sobre todo por la manera en que, como todos los grupos oprimidos, los actores interiorizan los prejuicios de la sociedad contra ellos. Son como los esclavos a los que no dejaban aprender a leer. O sea, no tienen la menor posibilidad de opinar sobre las condiciones artísticas de su trabajo. Deberían hacer huelga, no para pedir salarios más altos, sino para poder controlar más su vida artística. "Me niego a seguir haciendo esta porquería": ésa debería ser su reivindicación, y no que el teatro esté dirigido por sindicatos, productores, patrocinadores..., todo ese rollo».

«El problema de la mayoría de los críticos es que no saben lo suficiente acerca de los entresijos del teatro como para realmente enseñar nada. Antes de ser críticos tendrían que ser chicos de los recados durante un par de años: mantener la boca cerrada y los ojos y los oídos bien abiertos».

El consuelo de las ideales de un dramaturgo, por Mark Zweigler. 1976

«Mamet confiesa que tarda "mucho, mucho tiempo" en desarrollar sus ideas. Va anotando frases y escribiendo escenas cortas o esbozos de personajes. "Tengo en el baúl el primer acto de unas doscientas cincuenta obras", cuenta, y explica que le produce satisfacción tener tanto material que le gustaría desarrollar, aunque también le genera cierta frustración. "Empiezo cinco o seis proyectos, y de pronto me intereso por otra cosa —se queja—. Me parece muy poco profesional ir acumulando primeras partes. A veces tengo que obligarme a mí mismo a acabar un proyecto».

«La obra de teatro hermosa tiene que reunir estos dos elementos. Cada momento debe existir por sí mismo; cada momento debe ser hermoso. Cada momento debe asimismo hacer avanzar y contener la acción, lo cual no es fácil. Me fascina enseñarme a mí mismo a escribir, porque siempre he podido hacer lo primero, que es escribir los diálogos, pero lo segundo me cuesta mucho».

«Las críticas pueden desquiciarte, el dinero puede desquiciarte, o los elogios, o el fracaso. Lo único que importa es escribir bien».

«Lo que a mí me interesa es el lenguaje como poesía. Creo que tiene que ser poesía. Si no es poético en el escenario, no hay nada que hacer. Si sólo está al servicio de la trama, no me interesa. Por consiguiente, me paso al otro extremo».

«Como dijo alguien [...] el teatro siempre está muriéndose. El teatro ya se moría en los años 1930, cuando la Works Progress Administration, el programa de ayudas destinado a financiar giras de compañías teatrales por todo el país, y el Mercury Theatre lo rescataron durante un tiempo. Sin duda el teatro estaba muerto en Rusia en los años 1890, cuando lo rescataron Stanislavski y Danchenko. El teatro también estaba muerto en Alemania, cuando lo rescataron Brecht y Reinhardt. Creo que siempre está muriéndose. Salvarlo es responsabilidad de los que tienen visión [...] Cuando era actor descubrí que el teatro era una profesión que exigía tanto y ofrecía una vida tan espantosa que en realidad es más fácil luchar por cambiarlo que intentar soportarlo».

**Un hombre de pocas palabras comienza a formar frases, por Ernest Leogrande. 1977**

«Cabe señalar que Mamet también incluye en sus obras palabras de varias sílabas y frases largas. Sin embargo, los intercambios de palabras secos y rápidos son un rasgo distintivo de su obra y lo que ha concitado los elogios de la crítica por su habilidad para captar ritmos, entonaciones y las peculiaridades idiomáticas de la lengua viva». «He estudiado música toda mi vida —explicó—. He tocado el piano, y he estudiado teoría y composición, y mi escritura está influida por las ideas, la resolución y el fraseo musicales. Creo que cuanto más lo hago, soy cada vez menos consciente».

Y simplemente seguí escribiendo, por Steven Dzielak. 1977

«La televisión es como la masturbación. Si la practicas, la practicas en solitario en una habitación a oscuras. El teatro es todo lo contrario; lo practicas con tus semejantes en un ambiente de amor, viendo a la gente en el escenario que ha ido allí con el mismo propósito que tú: para celebrar algo. Es una diferencia similar a la que existe entre una fiesta de cumpleaños y un accidente de tráfico».

«No tengo ninguna teoría sobre cómo hay que escribir teatro; eso es algo imposible de aprender leyendo obras. Se aprende escribiendo. Uno puede dejarse guiar en la búsqueda de ese conocimiento por lo que hicieron los demás y por lo que ve en el escenario, pero tiene que enseñarse a sí mismo. O sea, si la técnica en Beckett fuera tan evidente como para poder abstraerla en una lectura, no sería tan hermosa. Es que hay obras que tardó cincuenta años en escribir. [...] No creo que se pueda enseñar a escribir teatro. Si se puede trabajar en el libreto de una persona e intentar aplicar unos principios generales de una manera que le ayude a entender mejor la naturaleza de la escritura, aunque, por otro lado, también se puede estropear la obra. A veces vuelvo y reescribo algo mío y me doy cuenta de que lo he estropeado. [...] Cuando hablo de revisar, me refiero básicamente a una parte pequeña. Como ya he dicho, la obra tiene vida propia; más allá de cierto punto, ya no se puede tocar. Se puede perfeccionar un poco el ritmo, se puede precisar más, quitar adornos, pero a partir de cierto punto ya no se puede cambiar. [...] Para mí, un escritor tiene que escribir. Realmente las únicas herramientas de que dispone son el diálogo y las acotaciones absolutamente esenciales y mínimas; el resto de la puesta en escena es competencia del director. Lo que los personajes se dicen debe contener y engendrar lo que se hacen los unos a los otros. Siempre hay intentos de huir de eso, pero no se puede, porque cada vez que lo haces acabas con basura. Siempre surgen tendencias, pero básicamente en teatro no hay nada nuevo. Siempre ha sido, y siempre será, una simple cuestión de los actores y el público, por muchos malditos *lasers* que metan. No se puede ir más allá de la belleza de los actores en un escenario. Nada conseguirá que eso sea más hermoso, si lo hacen bien, y nada lo salvará si lo hacen mal. [...] la experimentación en sí no es algo que se regenere por sí solo; tiene que ser una experimentación relacionada con lo que el libreto dice de nosotros mismos, y con la mejor manera de conseguirlo. Otro tipo de experimentación, que no vale nada, es: ¿cómo usamos esta tecnología? ¿A quién le importa? Con esto no digo que la tecnología no tenga cabida en el teatro; lo que quiero decir es que no posee un valor intrínseco. La mayoría de las veces es una distracción».

Las palabras del cartero, por Dan Yakir. 1981

«Es mucho más fácil escribir buenos diálogos que escribir buenas tramas —escribió David Mamet en un artículo para *The New York Times* el año pasado—. Así que los dramaturgos nos dedicamos a la segunda mejor opción: en lugar de escribir tramas buenas, escribimos tramas malas. Y luego llenamos los espacios vacíos con verborrea. [...] Trabajar en el cine me enseñó [...] a ceñirme a la trama y a no hacer trampa».

«El cine es básicamente un medio narrativo, en el sentido de que transmite la percepción de una persona; por ejemplo, la del cámara. En cambio, el escenario es un medio dramático: los personajes interactúan, y hay fricción, porque quieren cosas que entran en conflicto con sus deseos mutuos. El drama está en esa interacción de opuestos. [...] Yo me adhiero a la escuela aristotélica: los personajes no son más que la acción habitual. Uno no crea a un personaje, sino que describe lo que hace».



Algo de la nada, por Matthew C. Roudané. 1984

[El mito del «sueño americano»]. «Me interesa porque la cultura nacional se basa mucho en la idea de luchar y tener éxito: en lugar de elevarse con las masas, uno debe elevarse de las masas. Tu situación extrema es mi oportunidad. Eso es lo que constituye la base de nuestra vida económica, y eso es lo que constituye el resto de nuestras vidas. Es ese mito americano: la idea de sacar algo de la nada. Y eso también afecta al espíritu del individuo. Fomenta la división. Uno siente que sólo puede tener éxito a costa del otro. La vida económica en Estados Unidos es una lotería. Todo el mundo tiene las mismas oportunidades, pero sólo uno llegará a la cima».

[En *Glengarry Glen Ross*, los personajes] «deben tener éxito a costa de los demás. Como dice Thorstein Veblen en *Teoría de la clase ociosa*, la falta de escrúpulos inevitablemente acaba conduciendo al fraude. En cuanto una persona deja de tener un interés personal en comportarse de una manera ética y lo único que impone un límite a su conducta se supone que es su sentido innato del juego limpio, el juego limpio se convierte en un concepto desfasado. [...] La obra aborda cómo corrompe el mundo de los negocios, cómo tiende a corromper el sistema jerárquico del mundo de los negocios. Se considera legítimo que los que ostentan el poder en el mundo de los negocios no actúen de una manera ética. Como consecuencia de eso, el hombre común recurre al delito. Y mientras que los pequeños delitos son castigados, los grandes quedan impunes».

ROUDANÉ: Creo que una de sus mayores contribuciones al teatro es su «lenguaje»: es evidente que tiene oído para el sonido, el sentido y el ritmo del lenguaje de la calle. ¿Podría hablar del papel del lenguaje en sus obras?

MAMET: Es un lenguaje poético. Más que un intento de captar el lenguaje, es un intento de crearlo. Esto se ve en distintos periodos de la evolución del teatro americano. Y cuando se hace bien, en grado sumo, se llama realismo. El lenguaje de mis obras no es realista, sino poético. A veces las palabras tienen una cualidad musical. Es un lenguaje creado a propósito para el escenario. La gente no siempre habla en la vida real como mis personajes, aunque puedan emplear las mismas palabras. Por ejemplo, en el caso de *Odets* o *Wilder*, lo que ellos hacen no es realista; es poético. O *Phillip Barry*; se podría decir que parte de su genio residía en su capacidad para captar la manera de hablar de cierta clase de gente. Él no sabía cómo hablaba esa gente, pero estaba creando una impresión poética, creando esa realidad.

R: ¿De qué modo influyen Hollywood y los medios de comunicación en el teatro actual?

M: La influencia no es buena, pero eso tampoco cambia nada. Están inundando el mercado de basura. Lo que sí aumenta es el gusto y la necesidad de una experiencia teatral auténtica, que es una experiencia que el público busca para estar en comunión no tanto con los actores, sino consigo mismo y con lo que sabe que es la verdad. Los medios de comunicación han quitado muchísimo color a las paletas de todos. Pero así son las cosas. La televisión, por supuesto, no es una forma artística. Podría serlo, pero a nadie se le ha ocurrido la manera de conseguirlo. Ni siquiera es cuestión de hacer cosas buenas por televisión, que se hacen de vez en cuando. El problema es que nadie parece entender la naturaleza esencial de los medios. Desde luego, yo no la entiendo.

«Si el público no aumenta, todo se deteriora. No entra suficiente dinero para pagar a los artistas. Y entonces hay que intentar atraer a un público cada vez más amplio, lo que significa que empezamos a hacer cada vez más cosas de mala calidad. Eso es exactamente lo que pasó en Broadway. Hay que aprovechar a la gente; porque en lugar de intentar atraer a un público nativo constante están atrayendo a gente que no va a volver nunca más, que en realidad no tiene ninguna expectativa pero quiere algo a cambio de sus cuarenta y cinco dólares. Así que les dan cien bailarines de claqué en lugar de *Muerte de un viajante*».

«Cuando se escribe una obra o una película se produce un fenómeno curioso. Pronto la creación adquiere vida propia. No tengo ni idea del porqué; sólo son palabras sobre el papel. Pero el arte que conozco con el que se puede comparar es la talla de madera. Empiezas a tallar un trozo de madera y pronto el objeto cobra vida propia. Parte de la habilidad para tallar la madera consiste en saber cuándo la madera te dice hacia dónde quiere ir. Obviamente será un pato si has empezado a tallar un pato, pero el tipo de madera determinará en gran medida el tipo de pato que será. Y al escribir drama se da un fenómeno parecido. Empiezas con una idea, se convierte en otra cosa, y tu habilidad consiste en aprender a escuchar el propio material. Gran parte de ese material, por supuesto, está en el subconsciente».

Una cuestión de percepción, por Hank Nuwer

MAMET: Creo que la finalidad del teatro no es hacer más profundos los misterios de la vida, sino celebrarlos. Eso es lo que consigue una buena obra, y lo que han conseguido las buenas obras desde hace diez mil años.



NUWER: ¿Y usted no intenta explicar los misterios?

M: Es que no se pueden explicar; por eso son misterios. La finalidad del teatro no es abordar temas principalmente sociales, sino espirituales. [...] El teatro es el aspecto más esencial de la vida moderna. Lo que le falta a la vida moderna es espiritualidad: el contacto con las grandes verdades del universo. Lo que nos falta es sentir que conocemos nuestro lugar y la sensación de pertenencia. Y la función del teatro es abordar las preguntas de «¿Cuál es nuestro lugar en el universo?» y «¿Cómo podemos vivir en un mundo en el que sabemos que vamos a morir?» [...] El único que de verdad puede conseguir lo que quiere es el hombre individual. Como raza es imposible; también lo es como cultura. En el teatro un individuo tiene que reconciliarse con lo que quiere y con su capacidad de conseguirlo. Hacer las paces con los dioses: de eso trata el drama.

Celebrar la capacidad de conocerse, por Henry I. Schvey. 1986

«En realidad empecé la carrera de dramaturgo por casualidad. Me hice dramaturgo porque era actor, y empecé a dirigir porque no era muy buen actor, y empecé a escribir porque trabajaba con actores muy jóvenes, y no había obras para ellos. Empecé a escribir porque no había obras para doce actores de veintitrés años.»

SCHVEY: Usted se crió en los años sesenta, y entonces imperaba un teatro con una orientación mucho menos verbal. Y, al menos en un plano, sus obras son bastante estáticas, aunque no lo sean en absoluto en lo que se refiere a los impulsos emocionales que acechan por debajo. ¿Eso también lo atribuye a la influencia de Beckett y Pinter?

MAMET: Bueno, una obra no es un ballet. A menos que haya una pelea de espadachines, no habrá mucho movimiento: la acción de una obra representa el progreso de un personaje hacia un objetivo en el escenario, porque ésa es la convención del teatro: tender la mano y tirar de una anilla para descubrir una verdad, para lo cual normalmente es necesario hablar mucho. Siempre he creído que la técnica mixta y el *performance art* eran básicamente basura, algo muy decadente, y una señal de una profunda agitación; en realidad es una señal de una grave enfermedad cultural: el rechazo a una institución cultural regeneradora a favor de una novedad. Es que la idea en general del *performance art*, de gente embadurnándose con sangre de gallina... [...]

S: ¿Su rechazo a estos experimentos tiene que ver con el hecho de que no establecían ningún tipo de modelo estructural?

M: La prueba está en cómo se ha digerido. La gente no se acuerda de nada de los *happenings* de los años sesenta y no se acordará de nada del *performance art* de los ochenta. No tienen la capacidad de conmover, mientras que la finalidad del teatro es trascender la mente consciente individual, poner al espectador en comunión con sus congéneres en el escenario y también con el público, para abordar problemas que no pueden abordarse con la razón. No es que los problemas sean absurdos, que es lo que diría el artista de *performances*, sino, más bien, que están tan arraigados en el subconsciente que hay que tratarlos simbólicamente. [...]

«Siempre quiero que el público simpatice con todos los personajes. Porque cuando no es así, lo que haces es escribir un melodrama con buenos y malos. En realidad el drama es sobre los impulsos en conflicto del individuo. De eso trata todo el drama. Y con el nacimiento del antagonista aparecen dos personas en el escenario. Lo que haces, igual que en un sueño, es coger a un individuo y partirlo por la mitad. Y con el posterior desarrollo del drama y la aparición de más personajes, lo que ocurre es que la naturaleza de un individuo se divide en muchas, muchas más tardes. En la comedia de camarilla también se divide un individuo en muchas, muchas partes. Como es una comedia en oposición a una tragedia, o incluso a un drama, el enfrentamiento se produce entre individuos y su entorno mucho más que entre individuos que se oponen entre ellos. Así que, a diferencia de un drama o una tragedia, lo que haces es dividir a un individuo en protagonista y antagonista. Y clonar aspectos del carácter del individuo.»

S: Así que ¿todos los personajes de esa obra [*Glengarry Glen Ross*] son distintos aspectos de una sola persona?

M: Claro. Igual que ocurre en un sueño o un mito. Y, como he dicho, la diferencia entre una comedia y un drama es que en el drama o la tragedia los dos aspectos principales serían dos aspectos radicalmente opuestos de un individuo. En la comedia lo que hay es diversas variantes de la misma actitud. Cosa que creo que ocurre en todas las comedias de camarilla, y desde luego ocurre en *Glengarry*.

[...] «Mis obras en realidad no requieren, y tampoco aguantan, mucha inventiva. Siempre me acuerdo de una cosa que dijo Stanislavski, y es que si un director tiene que hacer algo interesante con el texto, significa que no entiende el texto. Así que, de acuerdo con Stanislavski, ésa sería mi máxima. No seas "interesante". Si vas a representar a Shakespeare, da igual si los personajes visten de gala o de vaqueros del Oeste para que el público disfrute con la obra. Porque en lo que se fija es en las acciones de los personajes.»

GUANAJUATO

LAS PALABRAS, LOS MAESTROS

Itziar Pascual

Guanajuato, una ciudad mexicana y cervantina por antonomasia, que ha transitado de su origen minero a su actual identidad turística y cultural, ha sido el escenario de un apasionante encuentro: el **Congreso Internacional Siete Caminos Teatrales**, realizado el pasado mes de agosto por Jeito Producciones y organizado por la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, la Universidad de Guanajuato, CONACULTA y la colaboración del INAEM del Ministerio de Cultura de España. De este modo la ciudad que acoge anualmente el Festival de Teatro Cervantino, ciudad de calles estrechas y adoquinadas, de teatros históricos como el Benito Juárez o el Cervantes y testigo de la independencia mexicana, se ha abierto a una iniciativa novedosa y de resultados más que satisfactorios, que esperamos tenga continuidad en nuevas y próximas ediciones.

Durante tres sesiones un público apasionado de más de trescientos asistentes, congregados en el Teatro Principal de la capital del estado mexicano de León, han escuchado y compartido las intervenciones de Eugenio Barba y Julia Varley, del Odin Teatret, de Dinamarca; Luis de Tavira, director de la Compañía Nacional de Teatro de México; Tapa Sudana, actor, pedagogo y colaborador habitual de los montajes de Peter Brook; Paolo Magelli, director de escena italiano, afincado en Croacia; José Sanchis Sinisterra, dramaturgo, pedagogo, director de escena y fundador de la Sala Beckett de Barcelona, y el director de escena brasileño Aderbal Freire, que participó a través de una teleconferencia, ante la imposibilidad de hacerlo presencialmente por problemas burocráticos de última hora. La moderación de las intervenciones corrió a cargo del director de escena y director de Arteria, de Fundación Autor, Ramiro Oso-

rio, que recogió no pocas preguntas de los participantes en unas sesiones dinámicas y plenas de rigurosos debates.

Una de las intervenciones más celebradas fue la del dramaturgo valenciano José Sanchis Sinisterra, que inició su participación dando cuenta de las tres conferencias que no iba a leer, resumiendo así las denegadas intervenciones, para dar paso a su cuarta y definitiva propuesta.

La primera conferencia denegada, que debería haber tenido por título *Un trayecto rizomático*, pretendía relatar, en palabras del propio Sanchis, «el trayecto de mi deriva teatral desde el año 1977, en la deriva de Brecht y con el consiguiente cuestionamiento de la forma dramática». Este viaje daría cuenta del encuentro con el universo beckettiano y la poética de la sustracción, con los cuatro puntos cardinales de dicha poética: «silencio, vacío, oscuridad y quietud». En este recorrido se abordaría, asimismo, el encuentro con las nociones y principios de incertidumbre y polisemia y sus consecuencias ideológicas en el contenido político de su teatro —«intento no dogmatizar, sino preguntar»—, así como el hallazgo de la estética de la recepción, instrumento teórico y cognitivo decisivo para Sanchis, del que *Apostillas a El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, es un célebre ejemplo, y la vindicación de la búsqueda de un lector/espectador concebido como sujeto pensante activo. «Es decir, lo opuesto del televidente».

Este trayecto, asimismo, incluiría el descubrimiento de la lingüística pragmática, lo que implica un decir que significa hacer. Una cuestión que le interesa especialmente a Sanchis como una oportunidad de reflejo de la comunidad: la presencia hoy en escena de lo coral y de la coralidad, concebida como el lugar del ser en común.



La conferencia plantearía también una reflexión sobre las enseñanzas que la ciencia puede aportar a las artes y la emergencia de algunas nociones de origen científico como imprevisibilidad y multicausalidad. «Intento extraer aprendizajes de lo complejo. Me espanta el maniqueísmo conceptual. Y, como planteaba Bertolt Brecht, no podemos ser ajenos a la ciencia».

Pero, planteada esta hipótesis, quedó suspendida.

La segunda conferencia denegada debería haberse titulado *De la importancia de ser epígono*, que arrancó recordando el sentido del término citado: aquel que ha nacido después o el que sigue las huellas de otro. La conferencia se plantearía entonces como un reconocimiento de los cinco grandes escritores con los que Sanchis Sinisterra se siente en deuda —Bertolt Brecht, Julio Cortázar, Samuel Beckett, Franz Kafka y Harold Pinter—, abordando aquellos aspectos que les son debidos.

Pero, planteada esta hipótesis, quedó suspendida.

La tercera conferencia, que debería llevar por título *Desde la última vuelta del ca-*

mino, tomado de las memorias de Pío Baroja, abordaría su especial interés por la emergencia de una nueva textualidad y la reflexión sobre esas nuevas formas, que para Sanchis Sinisterra reclaman un nuevo tipo de actor y una nueva mirada sobre la representación. «Creo que hoy la innovación procede del denostado texto teatral y de la denostada literatura dramática. Por lo general, los directores me sorprenden pocas veces y tengo una cierta sensación de *déjà vu*. Comparto una cita de Bernard Dort: “El director se ha vuelto obeso”», señaló.

Pero, planteada esta hipótesis, quedó suspendida.

Y solo entonces, con un público que había disfrutado de aquellas tres tentativas y de la poética de la denegación, Sanchis afrontó la cuarta y definitiva conferencia, la que sí iba a impartir y que llevaría por título apenas una palabra. *Interacción*.

La conferencia final, la que sí iba a darse, se concretó con una definición personal —«hago un teatro para comunicar»— y arrancó con una anécdota personal: la dificultad para definir con sencillez a su nieto Lucas qué es el teatro, al que dio como res-

Un momento de la jornada de clausura de «Siete Caminos Teatrales», en el Teatro Principal de Guanajuato (México).

El espectador cuenta con una creatividad propia; es importante crear huecos y sombras, que se inscriben a partir de lo inacabado, lo no dicho.



Eugenio Barba, director y fundador del Odin Teatret, de Dinamarca.



El director de escena, y responsable de la Compañía Nacional de Teatro de México, Luis de Tavira.



El dramaturgo, teórico y director de escena José Sanchis Sinisterra.

puesta, finalmente, «unas personas que juegan para que otras las miren». Definición que no estaba lejos, como él mismo señalaba, de la doble necesidad de los humanos, recogida por Aristóteles, de representar y gozar de las representaciones.

Y así, Sanchis puso su atención en este concepto, interacción, que hoy le resulta más interesante que la noción misma de acción. Un concepto que para él impregna lo dramático, por lo que recomienda a los actores que atiendan no solo a lo que dice o piensa su personaje, sino sobre todo a lo que hace; que analicen en qué medida su personaje afecta a otros personajes o se ve afectado por estos. Porque, lejos de un principio único de lo causal —existe una causa de la que proceden unas consecuencias—, Sanchis sostiene un principio de multicausalidad: «La causa de algo es todo lo demás. No cabe hablar de una única causa».

«Todo, desde el átomo al cosmos, todo es interacción. Y, a pesar de lo que Heráclito planteaba —todo lo que existe, existe en contienda o batalla—, no todas las interacciones son polémicas; algunas son asociativas. De hecho, hoy sabemos que la vida existe gracias a la cooperación entre bacterias, como demostró la biopaleontóloga Lynn Margulis; realmente toda acción es, en realidad, interacción. Y también sabemos que el teatro es un trasunto de la vida y también un modelo reducido, acotado y pautado de distintos sistemas de interacción», señaló el autor de *El cerco de Leningrado*.

Sanchis, que considera esencial una cita de *El último Stanislavsky*, de María O. Knébel: «No busquen nada dentro de sí mismos. Dentro de sí mismos no hay nada. Busquen en el otro y en lo otro», y que invita a preguntar al actor qué hay en el otro que le lleva al estímulo de decir lo que le dice —«el actor siempre tiene que estar al acecho, vigilando lo que el otro dice»—, destacó la existencia de tres niveles de interacción que operan en el hecho teatral: el nivel textual —la escritura—, el nivel escénico —la puesta en escena— y el nivel representacional —que acontece entre espectáculo y público—. A su vez, cada uno de estos niveles cuenta con diversos planos. El nivel de la escritura cuenta con el plano ficcional y el plano discursivo o compositivo. Y cuando hablamos de in-

teracción entre espectáculo y público, hablamos «de la interacción fundamental, de la relación entre la escena y la sala, de lo que queremos que pase» y, a la vez, de la existencia de un campo de fuerza, «que implica una transmisión de información y energía».

Para Sanchis es decisivo comprender la importancia de la línea múltiple de pensamiento: «Llevamos 100 años de subtexto y todavía mucha gente trabaja con la literalidad. Es interesante impregnar el texto de una polisemia inicial, comprendiendo lo que el texto permite y lo que el texto prohíbe». Por ello, Sanchis Sinisterra defiende algunas pautas de trabajo para que ese intercambio sea fructífero: «Creo que el espectador cuenta con una creatividad propia; es importante crear huecos y sombras, que se inscriben a partir de lo inacabado, lo no dicho; la pausa abre un hueco. Creo también en la importancia de aceptar el no saber aural; no decirlo todo, no explicarlo, no enseñarlo todo», matizó Sanchis, que se confesó interesado cada vez más por el trabajo de dramaturgia actoral, en el que trabaja con pautas muy coercitivas, y en el que se permite como estrategia de investigación el trabajo con pautas de interacción anómalas. Un Sanchis que recuerda el valor de un trabajo como *El actor y la diana*, de Declan Donnellan, que recomienda al joven actor «que lea al otro mal», que se permitan la comprensión múltiple de lo causal y de la lógica y que anima a incorporar la caoticidad al teatro.

Y si debemos hablar de la interacción entre espectadores y maestros, la transmisión de energía e información fue vehemente. Un público apasionado siguió con todo el interés sus intervenciones. Entre las preguntas de los más jóvenes asistentes a este Congreso, una sobresalió en la velada de clausura: qué esperan los maestros de los más jóvenes. La respuesta de todos ellos fue apasionada. «No esperen, ¡Hagan!», espetó Eugenio Barba. «No esperen la respuesta de sus administraciones o de sus políticos. Busquen a sus espectadores. En el Odin Teatret hemos conquistado a cada espectador, uno a uno. Y luchen contra el enemigo de la indiferencia». José Sanchis Sinisterra respondió con una sola frase que provocó el aplauso del teatro: «Que no nos olviden». ■

Los Impresentables

de Tomás Afán

El poderoso faro de la patrística San Clemente de Alejandría solicitó de las alturas la oportuna información sobre la época en que el reino de Dios se establecería sobre la tierra, y obtuvo la siguiente respuesta: «Eso será cuando dos no sumen más que uno, cuando lo de fuera se parezca a lo de dentro, y cuando no haya macho ni hembra». A la vista de tales señales, Voltaire entendió que tal cosa no sucedería nunca. Pero nosotros, en nuestra modestia, ocupamos una oposición histórica que nos permite la osadía de contradecir al castellano de Ferney para proclamar gozosos que el reino de los cielos ya está entre nosotros.

Sus arcangélicas avanzadas llegaron tal vez con el cubismo hace cosa de un siglo; luego vinieron las sucesivas oleadas de surrealismo, dadaísmo, escritura automática, abstraccionismo, conceptismo, sin hablar de la antimateria, la cuántica, las cuerdas, y demás celestes milicias que fueron ocupando el mundo de manera que ya hace tiempo que podemos decir que las condiciones que San Clemente recibió como señales ciertas de la venida y establecimiento del reino de Dios en la tierra están plenamente cumplidas y dan fe, por tanto, del felicísimo estado del mundo que habitamos.

La gozosa proliferación de lenguajes artísticos ha hecho posible que nuestras vidas estén permanentemente bañadas en belleza, la hermosura nos rodea dondequiera que vayamos, puesto que todo es arte: incluso se ha inaugurado hace poco un museo que está totalmente vacío, y el visitante debe admirar ese vacío precisamente, pues en el vacío consiste la expresión artística que el museo exhibe. Se podría tal vez pensar que hay productos que hubieran estado mejor en estado de nonatos, y ese vacío que pudo ser y no fue es el representado en el museo huero; no sé, tal vez, quién sabe, es muy probable que lo que yo hago hora mismo está rebajando el valor del papel en blanco que estropeo, por qué no. Eso pensaría probablemente mi colega Tomás Afán si yo di-

jese en esta reseña que su obra *Los Impresentables* no me ha gustado, así que me guardaré mucho de hacerlo. Debo decir que es buena y lo diré, pero antes quiero reflexionar otro poquito.

Dice José Ángel Valente en su libro *Las palabras de la tribu*, hablando del poeta Ángel González (y lo decía hace mucho tiempo, como se ve por el contexto): «Un poeta joven es, sin duda, tan sensible al elogio como cualquiera. Pero tal vez no sea el elogio lo que más agradece si hay algo de verdad en él, sino el haber ganado un lector atento». Si consideramos que un dramaturgo es también un poeta a su manera (así se llamaban en el Siglo de Oro y así se les incluye en la *Poética*) y que Tomás Afán nació en el año 68, lo que le da una edad de cuarenta y un primaverales añitos, la cita de Valente le viene al pelo. Quería yo decir con esto que he leído su obra atentamente, pero ahora caigo en que lo que a Afán le sobran son lectores atentos, pues ha ganado muchos premios cuyos jurados, sin duda, le han leído con tanta atención como pueda ser la mía, así que yo he sido tan solo uno más y, sin duda, el más modesto.

Leámosle, pues, con atención. Ya, desde el principio, su prologuista Carlos Gil Zamora nos hace saber que el autor «quizá esté cazando renacuajos o lanzando con un tirachinas a los pajarillos del cable de la luz». Si lo dice su prologuista, será verdad, pero la vida privada del autor con sus cacerías de renacuajos debe permanecer al margen de nuestra labor, que por ahora se ciñe, como decía, a la atenta lectura de su obra.

Lo primero que nos encontramos es un prólogo terrible (no, no es el de Carlos Gil Zamora) sobre la enfermedad terminal. Y luego se presentan tres actores que también son los autores del prólogo precedente y de todo lo que vendrá después: «Somos un grupo de autores y creadores que queremos revolucionar el arte y la cultura del siglo XXII (el XXI se nos ha quedado ya chico)», y a continuación se califican a sí mismos de Impre-

Domingo Miras

Los Impresentables

de
Tomás Afán

Premio
*VIII Premio de Teatro
Serantes*

Edita
Artezblai

Colección
Textos Teatrales. Bilbao,
febrero 2008. 88 págs.

ISBN
978-84-935646-6-7



sentables con mayúscula, a guisa de apellido: Pepe Impresentable, Richard Impresentable y Paqui Impresentable. ¿Quiénes son estos tres Impresentables? No nos lo dicen; lo tendremos que adivinar por lo que hablan y, sobre todo, por lo que hacen. ¿Y qué hacen? Jugar.

No hay duda, son unos adolescentes que juegan al teatro. Unos jovenzuelos que se divierten haciendo teatro desinhibido y crítico. Esa voluntad crítica excluye la posibilidad de que sean payasos, y la desinhibición les impide ser unos respetables cincuentones. Son adolescentes, eso está claro, su lenguaje les delata. Y los mozalbetes se inventan historias, las escriben y las ensayan. Historias elementales, mínimas, jocosas, con intención crítica y lenguaje coloquial de tipo juvenil, como corresponde a los personajes que lo emplean.

Estamos, pues, ante el típico recurso barroco del teatro en el teatro, con todas sus notas y detalles: Tomás Afán ha creado a tres personajes impresentables, les ha dicho «haced lo que podáis», y ellos, encantados. Los tres chicos se lo pasan en grande haciendo lo que se les ocurre y arreglando el mundo desde su fiesta colegial. Naturalmente, el teatro que hacen los muchachos es un teatro prácticamente infantil, hasta el punto de que, al leer, se tiene a veces la duda de si no se estará leyendo un teatro para niños, aunque los temas de la violación, el ateísmo, el terrorismo, etc., las disipen al punto. Los chicos se proponen hacer teatro de adultos, y no solo eso, puesto que uno de ellos dice nada menos que lo siguiente: «Nuestra obra es algo más que teatro. Es compromiso social. Imagínate que todos los autores que han

hecho progresar la literatura se hubiesen rendido ante las presiones externas, en qué mundo de mierda viviríamos, qué triste literatura habríamos heredado si todos los grandes innovadores hubieran cedido ante la censura». Y, tras la reflexión colectiva, dirá la chica: «Está bien, me habéis convencido, estrenaremos *Viagra con leche en polvo en el Harén (el sexy vodevil exótico del año)* en versión íntegra, y sin ningún corte. Porque la literatura y el arte dramático no deben estancarse. ¡Qué coño, seremos mártires de la cultura!».

Evidentemente, no es una obra infantil, ¡pero se parece tanto! Claro que, ahora que tenemos plenamente establecido el reino de Dios en este mundo, la fronteras entre el teatro infantil y el de adultos se han diluido tanto que lo de fuera se parece a lo de dentro y lo de dentro se parece a lo de fuera, lo mismo que pasa con todos los demás géneros teatrales y artísticos y, si me aprietan un poco, hasta sociales y políticos, por no hablar de la frontera entre economía pública y privada, que eso ya es el acabose.

No me extraña que Tomás Afán haya querido satirizar el teatro adulto-infantil que ahora se está haciendo, y prudentemente haya interpuesto sus tres Impresentables para que sean ellos quienes lo hagan mientras él se lava las manos. Y lo satirizan muy bien, son enormemente divertidos y a veces no se puede evitar la risa; hay que felicitar al autor (ahora llega ya el momento de las alabanzas, después de la atenta lectura de que hablaba Valente) por la gracia con que sus criaturas se mofan del novísimo teatro que trata temas actuales desde niveles escolares. Felicidades. ■



José Luis Alonso de Santos

Obra teatral 1 y 2

de José Luis Alonso de Santos

Introducción

Con imperdonable retraso (ya que la tarea me fue encomendada hace varios meses) me dispongo a reseñar este doble libro, que por muchas razones supone un acontecimiento. Me es muy difícil no tomarme este encargo como una cuestión personal, ya que José Luis Alonso de Santos es para mí una referencia vital, lo que hace doblemente imperdonable la demora. Vaya, por tanto, mi disculpa por delante.

Resulta emocionante enfrentarse a la lectura de estos dos soberbios volúmenes, que recogen la obra prácticamente completa del autor (quedan excluidas algunas versiones, como el ciclo sobre Plauto, que ya comentamos en una anterior ocasión, y, obviamente, las que aún no han sido escritas) desde su primer texto registrado, el clásico del teatro independiente *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, hasta la reciente y, en el momento de escribir esta líneas, aún no estrenada *En el oscuro corazón del bosque*.

En medio, 28 piezas, que constituyen una obra caleidoscópica e inquieta, que ofrecen una imagen rica y compleja de su autor.

Son dos tomos que recogen más de treinta años de dedicación a la escena; una vida de entrega y vocación a un oficio que ha abordado desde todos los frentes, desde unos lejanos comienzos como actor a su posterior trabajo como director, dramaturgo, pedagogo (su manual *La escritura dramática* es un texto indispensable, probablemente el mejor de este género escrito en nuestro idioma), productor y gestor.

Cuando me planteé la tarea de releer las obras de José Luis (ya que la mayoría de ellas las conocía por haberlas leído o visto representadas, incluso por haber actuado en un par de ellas, o asistido como privilegiado testigo a su gestación) se me ocurrió hacerlo en orden inverso, empezando por la

última y acabando por la primera, entre otras cosas porque había obras de la última etapa que me eran menos conocidas. Un especie de viaje inverso en el tiempo.

Me sorprendió la profunda coherencia que redescubrí en esta lectura. *En el oscuro corazón del bosque* ofrece ecos de obras como *La última pirueta*, de la misma manera que *La noche de los generales* nos remite a *¡Viva el Duque...!*, o *Domingo mañana* tiene ecos burlones de *Pares y nines*. Es difícil deslindar unas obras de otras, o clasificarlas en bloques o estilos, ya que entre todas ellas se tienden puentes, hilos invisibles que trenzan unas con otras en un continuo.

Humor, ternura y amor por la palabra son quizá las claves que resumen el teatro de Alonso de Santos. Habría que añadir otras, como búsqueda de nuevos registros, conocimiento de la tradición y observación crítica y afectuosa del mundo circundante. Cada obra de las aquí recogidas revela un permanente pulso con la contemporaneidad, de manera que podrían leerse como una crónica: a través de estas obras se recoge la evolución de la vida de la sociedad española en estos tres decenios; de los deseos, los miedos y las paradojas que se han incubado tanto en su dimensión colectiva entre los muros de nuestras casas, entre las sábanas de nuestras camas.

Si bien la corriente principal de su teatro, la que conforma su imagen más conocida, la constituyen las comedias contemporáneas (*Del laberinto al 30*, *La estanquera de Vallecas*, *Bajarse al Moro*, *Pares y nines*, *Fuera de quicio*, *Vis a vis en Hawái*, *Dígaselo con Valium*, *la Comedia de Carla y Luisa...* hasta *Me muero por ti*, más las tragicomedias *Yanquis y Yonquis* y *Salvajes*), la obra de José Luis ofrece una variedad estilística y temática mayor de lo que normalmente se cree:

Así, sus primeras obras (*¡Viva el Duque...!* y *El combate de don Carnal y doña Cuaresma*)

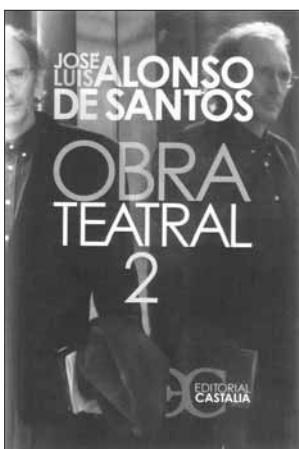
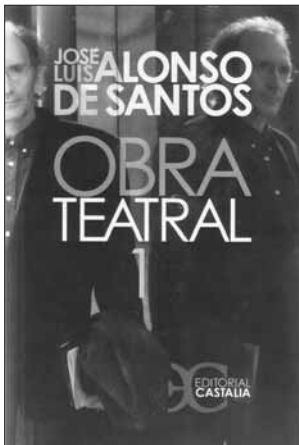
Ignacio del Moral

José Luis Alonso de Santos
Obra teatral 1 y 2

de
José Luis Alonso de Santos

Edita
Castalia
en coedición con el
Excmo. Ayto. de Valladolid.
Madrid, 2008

ISBN
978-84-9740-251-4



son ejercicios de lenguaje y reflexión sobre el teatro y sobre la literatura medieval. Reflexión que se extiende a su primer texto infantil, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, y que reencontramos en *Besos para la Bella Durmiente* o *La sombra de Tenorio*.

Pero también hay rarezas que, sin embargo, entroncan perfectamente con el resto de sus obras: desde el introspectivo *Álbum familiar* hasta el lírico *Profundo corazón del bosque* (protagonizado por ¡gatos!), pasando por la excéntrica *Última pirueta* o los despreciados *Cuadros*, la tensa y abiertamente política *Trampa para pájaros*, que en su reciente reposición demostró un valor añadido como reflexión sobre un momento político a la que el tiempo ha dotado de más contundencia al ser vuelta a ver desde la actualidad, lo que confirma que una de las cualidades más acusadas del teatro de Alonso de Santos es el de estar, en su mayor parte, profundamente, y no solo de modo circunstancial, enraizado en el presente en que ha sido escrito. De ahí su valor, antes comentado, de crónica del devenir social desde el punto de vista de los derrotados.

Algunas obras de Jose Luis están, lógicamente, más logradas que otras, y unas gustarán más que otras. Responden a diferentes momentos y motivaciones y algunas

de ellas emprenden caminos por los que después no se vuelve a transitar. Pero en todas es perfectamente posible rastrear un estilo, un rastro inconfundible. El reciente estreno de *La noche de los generales* nos permitió escuchar de nuevo el deje inequívoco, el sentido del humor inconfundible de uno de nuestros autores capitales, clásico vivo, como lo llama Andrés Amorós en su presentación.

La edición de Castalia ofrece, además de la posibilidad de tener reunidas esas 30 obras que muestran la trayectoria de Alonso de Santos hasta la fecha, otros varios alicientes: además de la citada presentación de Andrés Amorós, un estudio riguroso y —no podía ser de otra forma— amoroso de Margarita Piñero, en el que se recogen y explican las claves del teatro del autor. Cada obra, además, viene precedida de su respectiva «Nota del autor», que ofrece información y reflexión acerca de las circunstancias de cada texto, además de algunas ilustraciones (fotografías, facsimiles de programas, carteles...) que son un interesante e infrecuente complemento.

Una estupenda ocasión para redescubrir —y para algunos recién llegados quizá descubrir— a Alonso de Santos, nuestro compañero; nuestro amigo. Mi maestro. ■

Hazte socio de la AAT

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



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

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



El teatro también se lee

La honradez del teatro leído

Jesús Hernández Lobato

Universidad de Salamanca

El teatro leído es probablemente la forma literaria más honrada y autoconsciente de cuantas existen. Cuando uno se aproxima al libreto de una pieza teatral, tiene siempre la certeza de estarse enfrentando a un producto inacabado, una obra de arte embrionaria llamada a generar infinitas obras de arte en cada una de sus realizaciones escénicas concretas. Casi todas las demás modalidades de literatura se afanan continuamente por intentar engañar a sus lectores, presentándose a sí mismas como objetos autosuficientes y conclusos, que parecen desdeñar con despreocupada frialdad el imprescindible papel del receptor en la consumación de la experiencia estética y en la concreción de las infinitas indeterminaciones del texto literario. El texto teatral, por el contrario, reconoce sin aspavientos ni disimulos la necesidad de descargar sobre los hombros de sus potenciales lectores una tarea tan estimulante como compleja: la de erigirse en imaginarios directores de escena y aportar al sugerente armazón de la palabra dramática todo aquello que esta voluntariamente omite o silencia: la luz que baña los rostros de los personajes, el mundo por el que deambulan, el timbre preciso de su voz, la velada visualidad del conjunto... Dar vida en el palco escénico de la mente a toda esa maraña de indeterminaciones y silencios en que consiste el texto dramático supone uno de los placeres y desafíos inherentes a leer teatro, un placer que la preciosa humildad del libretista no hurtaría jamás a sus lectores. Estos, súbitamente elevados a la categoría de cocreadores, pasan a formar parte de una interminable cadena de actualizaciones «escénicas» del texto escrito, compartiendo un único aliento con aquellas pocas que han llegado alguna vez a encarnarse sobre las tablas de un teatro. Así pues, la brillante desnudez del teatro leído nos brinda como ninguna otra forma de arte el placer de lo inacabado, el goce de lo potencial, el vértigo de lo infinito.

Pero la desusada honradez del teatro leído no solo radica en su lúcida conciencia de producto *in fieri*, en su humilde vocación de boceto. En ninguna otra forma de arte el lenguaje humano se nos muestra más consciente de sus propias limitaciones ni más orgulloso de su auténtica grandeza. En las páginas de un texto teatral el lenguaje reproduce lo único que es capaz reproducir: el propio lenguaje. El resto de los aspectos de la realidad, acaso verbalmente inasibles, quedan púdicamente «irrepresentados» e «inexpresados», a la espera de que la osadía de un lector o un director de escena se decida a dibujarlos con instrumentos más adecuados para ello. El texto teatral se conforma únicamente con palabras que se representan a sí mismas, segmentos verbales que —a diferencia de todas las demás modalidades literarias— han renunciado a la arrogante pretensión de aprehender lo que se encuentra más allá del abismo infranqueable de lo lingüístico. Si Aristóteles definía la tragedia como la imitación de una acción completa (*mimesis praxeos*), el texto teatral, haciendo gala de su embarazosa humildad, se empeña una y otra vez en contradecir al genio griego, al presentarse a sí mismo como una simple *mimesis lexeos*: como palabras que imitan palabras. No es, por tanto, de extrañar que el lenguaje dramático, liberado de la tiranía de intentar abrazar lo inabarcable, haya legado a las letras universales algunas de sus páginas más hermosas e imperecederas. Y es precisamente el teatro leído —mucho más que el representado— el que nos permite saborear mejor la dimensión literaria de muchas de sus grandes obras, al concedernos la posibilidad de volver una y otra vez sobre determinado pasaje, hasta terminar de apurar en nuestra mente el concentrado potencial de su lirismo. Acaso en la humildad y la honradez de ese teatro hecho de papel resida, a fin de cuentas, buena parte de su grandeza y su misterio. ■

DENTRO DE LA TIERRA

de Paco Bezerra

PREMIO NACIONAL DE LITERATURA DRAMÁTICA

Ignacio del Moral

El día 15 de octubre le fue concedido a Paco Bezerra, joven autor almeriense (joven de verdad, no lo que en esta profesión se entiende por joven —término que abarca hasta le edad de la jubilación—, ya que nació en 1978), por *Dentro de la tierra*, un texto que ya había merecido el *Calderón de la Barca* en su convocatoria de 2007. No sé si es un caso único, pero sin duda es infrecuente que el mismo texto reciba un año un premio destinado a autores jóvenes y sin estrenos en su haber y el año siguiente se alce con otro, esta vez en competición con textos de autores consagrados.

No es, además, el primer premio que nuestro compañero recibe, si bien esto no ha supuesto para él la oportunidad de estrenar. Esperemos que el resonante enunciado de este galardón (¡Premio, emio, emio...! ¡Nacional, cional, cional...! ¡De Literatura, tura, tura...! ¡Dramática, ática, ática...!) le valga a su autor el ser estrenado en condiciones dignas. Puede que esta vez se abra a su obra alguna de las puertas a las que infructuosamente llamó tras recibir el *Calderón*.

Premios aparte, *Dentro de la tierra* es un texto sugestivo, rico, que revela un talento que aún tiene que dar frutos muy apreciables. Para ello, y aprovechando el símil que la propia obra nos brinda (se trata de una historia ambientada en el insólito ámbito de los invernaderos almerienses), solo necesita un terreno y los cuidados adecuados; a saber, la oportunidad de confrontar su creación literaria con la realidad escénica y la recepción del público, sin los cuales la literatura dramática se queda en eso, en literatura, sin llegar a ser teatro. Creo que obra y autor se han hecho merecedores de un destino mejor que pasar a formar parte de ese contingente cuasifantasmal de los más premiados y menos representados.

El testimonio de una realidad próxima y desconocida, la del campo almeriense y sus invernaderos, las consideraciones ecológicas y sociales, con elementos que bordean el terror o la ciencia ficción, más el tema de la emigración, más una potente historia familiar de fuerte raigambre mítica..., un tratamiento singular y novedoso de temas que nos son comunes a todos, que encierra una ambiciosa re-

flexión sobre los nuevos desafíos y situaciones que caracterizan nuestra época, son los elementos que determinaron que *Dentro de la tierra* se abriera camino en las votaciones con paso firme desde el primer momento.

El premio podía haber recaído dignamente, cómo no, en muchas de las otras obras finalistas, cómo no. Pero sin duda la obra de Paco Bezerra fue una buena ganadora, ya que revela una voz que sería imperdonable dejar perder, como por desgracia ha ocurrido con tantas otras que tuvieron brillantes inicios y que fueron apagándose en medio de la indiferencia o el ninguneo.

Y aquí procede, una vez más, reflexionar sobre los premios, el papel del teatro institucional, el cuidado de los nuevos dramaturgos (sin que esto signifique que haya que descuidar a los no tan nuevos). Un texto que obtiene dos premios del Ministerio de Cultura, primero el destinado a autores jóvenes e inéditos, y después a la mejor obra editada el año siguiente, con jurados diferentes (solo quien esto firma participó en ambos jurados, sin que de esto deba inferirse mérito ni demérito ni relación causa-efecto al respecto) y con rivales de muy diferente talla, no debe quedarse sin representar en un teatro de titularidad estatal: si esto ocurre, expresaría de forma elocuente una profunda distorsión: o bien los premios están mal dados, o bien no inspiran ningún respeto ni compromiso en las instancias que los convocan. Tiendo a pensar que se trata más bien de esto último. Si es así, es una actitud que habría que corregir. Ya hemos vivido impotentes la caída de la cláusula de estreno en las bases del *Premio Lope de Vega*. Al tiempo que debemos luchar por su restitución, deberíamos perseverar en hacer entender la necesidad de que los premios de teatro estén vinculados a una voluntad por parte de sus convocantes de impulsar o colaborar en su puesta en escena. Esperemos que el doble premio obtenido por Paco Bezerra mueva a reflexión a nuestros responsables teatrales.

En todo caso, estoy seguro de que este premio ha hecho muy feliz a su ganador, al tiempo que ha dado un respiro a su economía. No es poco para un año de crisis. ■

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

