



# PROGRAMADORES Y AUTORÍA

Miguel Murillo, Manu Aguilar, Ernesto Caballero, Santiago Martín Bermúdez



(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  
Fernando Almena Santiago

VOCALES  
Ignacio Amestoy Eguiguren  
José Manuel Arias Acedo  
María Jesús Bajo Martínez  
David Barbero Pérez  
Hipólito Calle Soriano  
Ignacio del Moral Ituarte  
Salvador Enríquez Muñoz  
Gracia Morales Ortiz  
Miguel Murillo Gómez  
Paloma Pedrero Díaz-Caneja  
Alfonso Plou Escolá  
Juan Carlos Rubio Cruz  
Rubén Darío Ruibal Armesto  
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]  
El arte de clavar alcayatas  
JESÚS CAMPOS GARCÍA
4. ¿Programar-censurar?  
MIGUEL MURILLO
9. ¡Qué aburrimento!  
MANU AGUILAR
13. Un nuevo género: la programación  
ERNESTO CABALLERO
16. El orden reina en la cultura  
Gestores ante la música  
SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ
22. De aquí y de allá  
SELECCIÓN DE MIGUEL SIGNES Y BERTA MUÑOZ
24. Cuaderno de Bitácora  
Zona catastrófica  
IGNACIO DEL MORAL
28. Libro recomendado  
*Teatro popular y magia*,  
de Julio Caro Baroja  
MIGUEL SIGNES
31. Reseñas  
*El tango del emperador y La tarantella del adiós*,  
de Santiago Martín Bermúdez. Por Domingo Miras  
*La travesía (1927-2008). Memoria de mi tiempo*, de José Monleón.  
Por Ignacio Amestoy  
*El juglar del Cid*, de Pedro Manuel Villora. Por Ignacio Del Moral  
*Teatro breve andaluz*, de varios autores. Por Virtudes Serrano
39. El teatro también se lee  
Leer teatro es leer la vida  
ROMÁN ÁLVAREZ
40. Los primeros frutos  
JESÚS CAMPOS GARCÍA



ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO

20  
AÑOS  
ASOCIADOS  
1990-2010

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



Σ M  
La Suma de Todos



CEDRO  
CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS  
REPROGRÁFICOS



# ¿PROGRAMAR



# — CENSURAR?

Después de muchos años, demasiados, y obedeciendo a no sé qué impulso tras la invitación que me hace la AAT, reflexiono sobre el oficio de programar. Lo hago desde experiencias cercanas y, sobre todo, desde los testimonios que a lo largo de estos años y en enclaves diferentes he recogido. Programar en Castilla, Murcia, Andalucía o Extremadura, a pesar de las peculiaridades e idiosincrasias, es un oficio que mantiene denominadores comunes y también problemáticas. La suma de esos denominadores y problemáticas, al ser el resultado de un conjunto dispar enclavado en nuestra geografía nacional, bien pudiera acercarse a una visión común de todo el sector teatral español.

Así pues, somos, soy un **programador** teatral público y mi trabajo, nuestro trabajo, consiste... (aquí reflexiono y aviso: lo que van a leer a continuación no obedece a ningún ejercicio de escritura automática, ni reflejo pentecostalista, ni glosalia alguna, aunque la palabra programador pudiera pertenecer a una manifestación extraña del lenguaje, tal es su uso y su significado. Y si narro en primera persona es sencillamente porque me es más fácil que ir señalando el lugar geográfico de cada testimonio):

**a) Seleccionar espectáculos teatrales** (en un principio, hasta que me indicaron que el teatro donde ejerzo es también escenario para la música, la danza, el cine, las corales

sacras, los carnavales de mi ciudad, no sé qué apostolado educativo-cultural con niños de todas las edades, etc.) con la consiguiente planificación en materia de fechas, contratos, publicidad, necesidades técnicas etc.

Los mecanismos de dicha selección pueden ser:

— Asistencia a los espectáculos que me interesan o que puedan interesar a quienes delegan en mí: los responsables finales del teatro donde trabajo; en una palabra, los titulares del mismo (sorteando la escasez de dotación económica para viajar y asistir a esos espectáculos que siempre se estrenan a más de cien kilómetros de mi ciudad. Normalmente

Miguel Murillo

---

---

La tabla de rentabilidad va en consonancia con el número de espectadores, nada más. Si lleno las butacas, he acertado; si van cien personas, he fracasado.

---

---

casi todos los espectáculos se estrenan a más de cien kilómetros de las periferias, porque Madrid es el centro. Las dietas no alcanzan).

— Estudiando los dosieres que me envían o me traen en persona las compañías interesadas en actuar en mi teatro (hay una modalidad que consiste en recibir mil y una llamadas telefónicas, no importa la hora ni el día, cada vez que se aproximan las asambleas de programadores de la red autonómica).

— Asistiendo a las reuniones de las distintas redes (nacional y autonómica), donde recibo información más elaborada e incluso crítica.

— Ajustando mis deseos de programador con mi realidad de administrador de un dinero público escaso (siempre ganan los espectáculos ofrecidos «a taquilla» y algunos otros que vienen con «recomendaciones varias»; estos están libres del condicionamiento económico, claro).

— Y, en fin..., haciendo lo que puedo porque para algo soy un profesional hecho a mí mismo, autodidacta y sin preparación especializada (tampoco se destina presupuesto para mi formación profesional permanente) que tengo como objetivo canalizar sobre mi responsabilidad la vidilla cultural de una capital de provincias (donde solo hay un teatro, el mío).

**b) Justificar dichas selecciones** con base en criterios que tienen que ver con ciclos, festivales, jornadas, promociones... (con dos barreras que debo cuidarme de no saltar: la que roza mis preferencias personales en materia teatral; ya saben: aquello de que «un buen programador es aquel que no es descubierto en sus gustos personales por lo que programa... y bla, bla, bla»... Falacia que asesina cruelmente toda intención de imprimir a la programación un estilo o una tendencia... Y aquella otra que pasa por el despacho de mi gerencia y que habla de economías posibles).

Tengo que aclarar que esta justificación de mis selecciones he de hacerla dentro de los órganos institucionales de la entidad en la que trabajo: cada uno de nosotros tiene un modelo de gestión diferente y, por consiguiente, los órganos rectores son muy variados; también ante los medios de comunicación; ítem más

ante los profesionales, algunos de los cuales piden explicaciones sobre por qué ellos no y los que vienen en el programa sí; ante el público, que en mi teatro no es un ente, sino personas con nombres y apellidos que entran y salen y hablan y preguntan y juzgan y critican y hasta felicitan a veces; y ante mí mismo.

**c) Hacer llegar al público, a los públicos todos, esos espectáculos** por las vías más rentables o aquellas que mis órganos institucionales me aconsejan seguir una y otra temporada (rebaja de gastos publicitarios, que lleva implícita la capacidad para encontrar «nuevos mecanismos de publicidad»: lo de «se acabaron los carteles en los muros, vamos a las redes sociales... y tal»; promoción en los ambientes juveniles, incluida la Universidad, que, como todo el mundo sabe, vive ajena a la realidad cultural, por lo menos en mi ciudad; atención a colectivos sociales con promociones especiales, y cualquier sistema para que la publicidad de la oferta impacte mucho más y por menos dinero).

Este trabajo conlleva la relación directa con la tribu periodística local, el pago de unas facturas publicitarias a los medios para ser «visible» (traduzco: anuncios en prensa, radio y emisoras locales de televisión, que tienen como consecuencia, en ocasiones, que algún medio venga a las ruedas de prensa informativas o haga algún reportaje especial sobre el acontecimiento teatral); las mil y una maneras de intentar llegar al corazón de agentes supuestamente culturales del entorno (qué gran equivocación esa de creer que en la enseñanza o educación tenemos muchos aliados. Con los dedos de una mano puedo contar a profesionales que entienden lo que hago, por qué lo hago y cómo me deprimó cuando veo cómo escuelas, institutos, colegios y academias me llenan el teatro con salvajes que vienen a tirarle garbanzos tostados al Brujo o a quien se ponga por delante con la excusa de que son de no sé qué curso de la ESO y no hay más que hablar) y conocer al detalle los gustos de ese público (o sea, tener en cuenta que una señora con categoría y criterio como para asistir a la ópera no vendrá nunca a mi teatro porque a las doce de la noche, hora en la que acaba *Tosca* si se hace completa, las calles están a oscuras, la ciudad está desierta y no hay ni taxis, algo

que le da miedo; o tener también en cuenta que hay un grupo de aficionados al teatro que no volverán a asistir a una función mientras siga empeñado en facilitar la entrada a jovencuelos y jovencuelas de instituto, porque, según ellos, hacen ruido, se mueven y no les dejan seguir la representación como ellos quieren, y le tiran garbanzos tostados al Brujo; o tener presente a la hora de hacer las cuentas que el aforo está limitado por las entradas de protocolo, las invitaciones correspondientes a las compañías, los pases de prensa...). Es muy importante estar al día en el tema de calendarios de partidos de fútbol, puentes festivos, degustaciones varias gratuitas, rebajas comerciales, romerías, etc. Acontecimientos que obstaculizan la asistencia del público a mis propuestas.

**d) Rendir cuentas de los resultados de tal selección** ante los órganos que conforman la entidad en la que trabajo, tras escuchar sus opiniones sobre la oportuna selección, la inoportuna selección, lo que gusta en esta ciudad, lo que no gusta, lo que han visto en Madrid, lo que no han visto..., etc. (Hay un colega programador que me contaba que en su ciudad había un señor que indefectiblemente le recriminaba que programaba poca zarzuela, lo que era increíble en una ciudad en la que la zarzuela tiene mucho predicamento desde «siempre», le decía).

**e) Rendir cuentas de verdad, en euros, de lo que ha costado mi selección y lo que ha**

**producido:** la tabla de rentabilidad va en consonancia con el número de espectadores, nada más. Si lleno las butacas, he acertado; si van cien personas, he fracasado aunque sobre la escena esté el mejor de los Chejov-Veronesse o Pina Bausch (que Dios guarde) haciendo danza...

**f) Servir de colchón entre las administraciones correspondientes y los grupos de teatro para evitar un malestar general.** Este apartado de mi trabajo significa tener una buena dotación de argumentos a la hora de decirles a casi todos «vuelvan ustedes mañana» cuando mis enjutos presupuestos no me permiten contratarlos. Claro que puedo usar el «te llevas la taquilla» o el «en la próxima convocatoria de la red, te elijo». Tiene, además, relación directa con el punto «b», ya que tras una función seleccionada y programada a la que han asistido los compañeros de profesión que anteriormente he clasificado en el apartado «vuelvan ustedes mañana», debo utilizar lo más fino de mi argumentario para esquivar las críticas sobre lo que acaban de ver, que no son otra cosa que críticas hacia lo que acabo de programar.

Podría seguir con todo el abecedario, pero ya está bien. No creo que mi trabajo interese de modo tan pormenorizado. Yo soy un trabajador que depende de una Administración o varias, un empleado cuyo ámbito de autonomía llega hasta donde llegan esas Administraciones. Me explico: claro que tengo plena libertad para elegir,

---

---

Estamos dentro  
de una dinámica  
cuasi funcionarial a la  
que deben responder  
nuestros actos.

---

---



*El búfalo americano, representada en el Teatro López de Ayala de Badajoz por Teatro del Noctámbulo, Premio Max Revelación 2005.*

---

Esta opinión de autor  
que cree firmemente en  
una censura real y  
palpable está avalada  
por mi reflexión  
como programador.

---

Actuación de Nola Rae  
en el Festival de Teatro de Badajoz,  
Teatro López de Ayala, 1997.



seleccionar y programar lo que crea adecuado. Faltaría más. Nadie diría que no tengo esa libertad plena, nadie. Solamente se interviene cuando ocurre algo. Y, qué curioso, cuando ese algo ocurre, siempre ocurre o porque se me ha ocurrido programar un espectáculo muy conocido (entonces se advierte un interés especial) o cuando se programan cosas como *Me cago en Dios...* Leo Bassi y su última irreverencia, el cartel con los penes largos de *Yllana...* (aquí podría nombrar y localizar a colegas que han sufrido el tener que dar más explicaciones de las necesarias sobre su libertad de programar. Todos ellos comentaban, una vez pasado el chaparrón, que en las largas jornadas explicativas todos sus interlocutores coincidían en decir que sus prevenciones jamás tenían que ver con la censura, por favor, sino con el buen gusto, el respeto a no sé qué y cosas así...).

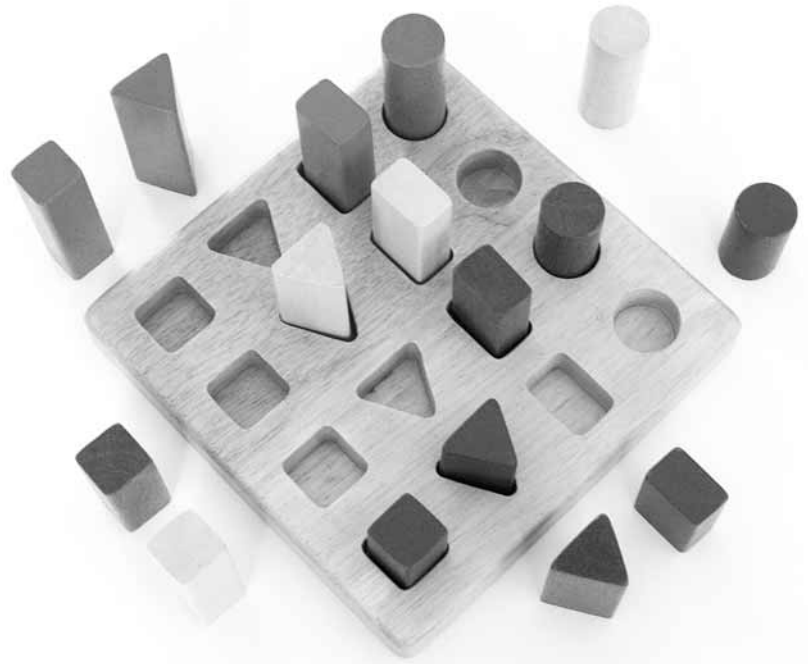
Pero lo peor, lo que más sutilmente se introduce en las relaciones programador-órganos es el criterio de rentabilidad, la maldita ecuación «número de espectadores-cuánto vale esto»... Ahí está la clave de todo. Ahí está la nueva censura, la máquina de eliminar cualquier posibilidad de crecimiento de espectáculos que hoy, más que nunca, necesitamos sobre nuestros escenarios. Es tristísimo observar cómo en este caos, en este panorama lleno de alambradas de espinas para quienes quieren seguir dignificando nuestra escena (espinas son, por poner un ejemplo: «aquí lo que gusta de la comedia»; «¿y esos quiénes son?»; «¿qué actor o actriz de televisión sale en el reparto?»; «ya no se lleva el teatro de texto»; «ahora lo que se lleva es el teatro de texto»...), quedan enganchadas producciones casi nada más saltar o salir de las trincheras. Y es patético cómo alguna con suerte, que excepciones siempre hay, consigue saltar sobre esas alambradas gracias al «boca a boca», al amigo en los medios de comunicación que un día habla de ella, o a la locura suicida de un programador que, a pesar de las recomendaciones esferiles, se lía la manta a la cabeza y consigue introducirla en su programación.

Existe la censura y ahora, como autor que también soy, debo denunciarla porque resulta que yo autor soy censurado por el yo

programador. Cuando he descrito mi trabajo como programador, que es el que me da de comer, porque como autor ya me dirán, he ido señalando las líneas que me limitan como tal. Si se fijan bien, verán que esas líneas, hablando de teatro público, claro, parten de un mismo lugar, la cosa pública, y llegan a un mismo lugar, la cosa pública. O lo que es igual, estoy, estamos, dentro de una dinámica cuasi funcionarial a la que deben responder nuestros actos. Y de esta forma, ante este panorama que conozco desde dentro, mi yo autor se enfrenta a una imposible y enmarañada trayectoria a la hora de ver cómo su obra, mi obra, sube a un escenario. Evidentemente, cuando hablo de la cosa pública, inicio y final del camino, estoy hablando de todo un proceso, una intrincada vía que debe recorrer el producto teatral desde que nace hasta que muere (nunca mejor dicho). Claro que el teatro recibe subvenciones, tal vez hoy más que nunca. Y no solo subvenciones a su producción; también a su difusión, a sus giras y representaciones e, incluso, a su distribución. Y cierto es que la cosa pública tiene mecanismos para favorecer el desarrollo del hecho teatral; ahí están las redes, los circuitos y demás. Pero desde el momento en que se aplica al teatro el mismo criterio que a cualquier programa de evasión de cualquier cadena televisiva donde la audiencia es la que manda, desde el momento en el que se ignoran, bien por ignorancia o por voluntad concreta, los valores esenciales que hacen del teatro un bien cultural y un revulsivo imprescindible para modorras sociales, toda subvención, inversión o apuesta no es más que un brindis al sol, un brindis para justificar que, a pesar de todo, estamos en una sociedad libre y democrática que, cómo no, considera al teatro un valor cultural de primer orden.

Creo que esta opinión de autor que cree firmemente en una censura real y palpable, aunque más amable y colorista que aquella de palo, tentetioso, Pemán y Marquerie, pero al fin y al cabo, censura (perfumar los gases ayuda a morir perfumado, pero te mueres), está avalada por mi reflexión como programador. Si la han seguido, podrán encontrar algunas de las claves que se ocultan en esta afirmación tan grave, la que he hecho sobre la existencia de la censura. ■





# ¡QUÉ ABURRIMIENTO!

Recuerdo con simpatía un viejo *spot* emitido por televisión: frente a un grupo de niños, una entrevistadora se dirigía a uno de ellos y le preguntaba: ¿Qué te parece el bocadillo? El chico, con mustia expresión, contestaba: ¡Muy *abuddido!* (léase «aburrido»).

¡Qué aburrimiento!, sí, porque algunos llevamos alrededor de veinticinco años perorando sobre los conceptos que contienen las palabras *programación* y *programador*, así como de sus respectivas prácticas, sin que notemos que haya mejorado la situación en su esencia y calidad, al menos en la medida deseable, y aunque de modo evidente sí lo haya hecho en cantidad y extensión.

*Programación* y *programador* son palabras y conceptos que en el campo del teatro comenzaron a alcanzar naturaleza práctica en el segundo quinquenio de los años ochenta del pasado siglo, cuando confluyeron una serie de fuerzas regeneradoras de la actividad escénica: rehabilitación de teatros y construcción de otros nuevos, traspaso de la propiedad

y gestión privada al sector público, también mayores presupuestos públicos y una generalizada voluntad política de responder a una aparente exigencia de los ciudadanos.

**La tremenda laguna de ese cuarto de siglo obliga a recordar algunas cosas:**

1. Que el concepto *programación*, en su sentido de muestra selectiva con criterio —incluso sin utilizar el término en sí—, ya se usaba mucho antes en el campo del cine. Dentro del conjunto de la *exhibición* cinematográfica, denominando así a toda proyección de películas en pantalla, se aplicaba fundamentalmente —y aquí la muy significativa distinción— en unos cuantos lugares y ocasiones: primero en los cineclubs, más tarde en los cines de arte y ensayo,

**Manu Aguilar**

(con la inestimable colaboración de Alberto Fernández Torres)

---

Ese ente que hemos aceptado denominar *programador*, pero que, en realidad y en su mayoría, deberíamos llamar *exhibidor*, es decir, un mero seleccionador sin criterio pública y transparentemente expuesto, conocido y contrastado.

---

luego en los V. O. (versión original) y, por extensión, por zafio que parezca, aun en las salas X, las dedicadas al cine porno. En paralelo y algo más tarde, también se aplicó en el trato contractual entre grupos del teatro independiente y la paralela y confusa red de «animadores político-culturales».

2. Que actualmente los productos —así los llaman algunos, aunque a otros no nos guste— que conforman una *programación* o una *exhibición* estrictamente escénica están compuestos de una materia prima elaborada por un enjambre de personas (autores, productores, técnicos y *artistas* varios —que no, o sí, también de *variedades*—) cuyos resultados, tras ser manoseados por intermediarios (representantes, distribuidores, exhibidores), se intentan exponer en ciertos recintos que se denominan teatros, y que, al fin, algunos llegan a ser degustados por los consumidores, esos a los que, para ennoblecerlos y ennoblecernos, llamamos público, formado por una diferente y a veces extraña conjunción de ciudadanos.

3. Que este cúmulo de actividades, profesionales o no, transcurren señaladas por dos condicionantes signos, el de lo privado y el de la intervención pública, ambos en sinuosa y desigual coyunda, si bien en cuanto corresponde a la programación —o a la exhibición— y a sus diferentes objetivos, y sobre todo al poder (propiedad y economía) para llevar a cabo una y otros, solo voy a tratar de lo que atañe a lo público. ¿Por qué esta restrictiva decisión?, quizás se pregunten. Y, por sí se plantea la cuestión, contesto: porque, en términos generales, las cifras del teatro de iniciativa privada (edificios, presupuestos, personal, asistencia, etc.) son menores que las del otro y se hallan geográficamente mucho más concentradas (ya se sabe: Madrid y Barcelona), y porque los objetivos del sector privado está centrados, de modo económicamente natural, obligado y prioritario, en la rentabilidad económica de lo que a veces producen y, en cualquier caso, exhiben. El teatro de exhibición privada existe, precisamente, por la posible rentabilidad económica de su hacer; y, por tanto, su programación —más bien, mediatizada exhibición— suele ser una resultante muchas veces ecléctica, circunstancial, de escaso riesgo estético, con-temporizadora. . . , llámese como se quiera, sin

óbice para que en ella refuljan periódicamente algunas, pocas, brillantes luces, también teñidas con el *blablabla* del entretenimiento, que por cierto es *conditio sine qua non* de todo teatro, como de toda música, cine, novela. . . o de cualquier arte o artesanía que se precie. Así pues, con su pan se lo coman, sea exquisito *foie* o deleznable *paté* el unto con que impregnen el bocata de su oferta.

4. Que no trato, tampoco, del conjunto de los distribuidores, ese grupo de profesionales con diversas calidades y eficiencias, tan legal y honestamente marcados por lo privado como cualquier otro, quienes dependen esencialmente de los porcentajes de los cachés o de las taquillas, al margen de su frecuente actividad simultánea como productores. Que también les siente bien el pan y el unto que cada uno se cocina.

Trato de lo público, que resulta más nuestro. Es decir, y aproximadamente, de lo que ocurre en esos 900 recintos —sin contar otros espacios abiertos o cerrados que se usan en propicias ocasiones: festivales y muestras, ferias y banquetes. . . —, de propiedad y gestión pública, de pequeño o gran formato, con actividad continua o intermitente, donde consiguen arribar algunos montajes y espectáculos tras pasar el cedazo de la marca programática —genérica y política, cuando la hay— y el filtro de la ley del embudo de las decisiones de ese ente que hemos aceptado denominar *programador*, pero que, en realidad y en su mayoría, deberíamos llamar *exhibidor*, es decir, un mero seleccionador sin criterio pública y transparentemente expuesto, conocido y contrastado.

## Del político cuatrienal y del funcionario exhibidor

A propósito del político cuatrienal —o más—, lo digo una vez: salvo honrosas y destacadas excepciones, pocas, esos que obtienen el cargo —más bien, la sinecura— por estar en una indiferenciada lista o por ser proclives a algún electo de la misma. Los centenares —¿miles?, sí, miles— de consejeros, diputados, concejales y variantes, esos expertos en generalidades de la nada, atentos a su mesnada, quienes, como mucho, se cubren bajo el banal manto de ciertas solemnidades más que asumidas por toda la sociedad: *valor*

de la cultura, servicio público, calidad, atención al ciudadano, diversidad... para tallar su inane imagen pública. Como no desean nada que pueda interrumpir la llegada de la nómina mensual, en privado ordenan los límites del embudo: que haya asistencia en cantidad —su única justificación—, pero lo que se admita en *sus teatros* no debe ofender a nadie, ser barato —en su doble acepción— y ligero, que entretenga y provoque risas, que sea *conocido*... Eso sí, aportando escasos recursos, sin procedimientos lógicos, con decisiones arbitrarias. Y, por supuesto, nada con cierto contenido crítico, es decir: el viejo *pan* (ahora bocadillo con unto) y *circo* festivo, sí, aquel que impuso el Romano Imperio, aunque olviden, cuando lo saben, que más antiguo y aleccionador fue y es el mecanismo del teatro griego, donde también abundaba el público y, a modo de ejemplos, Sófocles y Aristófanes no dejaban títere con cabeza, fueran dioses o fuesen hombres. Lo digo una segunda vez: salvo honrosas, destacadas y escasas excepciones. Y preguntando al aire por qué o para qué —ilusos los demás— van a cambiar. ¿Qué les obliga a cambiar para mejor?

A estos reportan, de estos dependen, los funcionarios exhibidores: ese amplio conjunto de individuos que —también lo diré una sola vez: salvo excepciones, pocas—, no han accedido a la función tras haber demostrado una suficiente preparación específica para la importante y compleja tarea de programar, con difuso perfil, solo expertos —cuando lo son— en generalidades culturales, incorporados al sitial decisorio por su tozuda abnegación, dedo índice mediante o mediante subjetiva y sospechosa oposición, las más de las veces convocadas con nula o escasa publicidad.

A lo largo de esos veinticinco años, en sus primeras ocasiones, se ha sufrido la tiranía *programática* de los directores de los recintos teatrales, aquellos procedentes de la dirección escénica —donde en ocasiones no alcanzaron suficiente relevancia— y que en su nuevo oficio se dedicaron de modo preferente a exhibir sus propias *creaciones* o las de otros conmitones, todas ellas sufragadas por cuenta de un erario público destinado a otros fines. En las últimas ocasiones, es decir, hoy, se sigue sufriendo y echando en falta, también en modo suficiente, la prepa-

ración y la capacidad, el dinamismo y la imaginación, la disposición y la efectividad necesarias para esta faena. Lo digo una segunda y última vez: salvo honrosas, destacadas y contadas excepciones.

Si esto es así, y así parece tras contrastar informaciones y análisis propios y ajenos, también parece que el escepticismo va a seguir imperando ante la posibilidad de que la empantanada situación mejore, tanto cuantitativa como cualitativamente.

Aunque mejoraría, a buen seguro, si el político cuatrienal ajustara su intervención (¡zapatero, a tus zapatos!) a los límites dotacionales (infraestructuras, *pasta* y administración), sin meterse en la camisa de once varas de señalar qué y cómo debe programarse o de imponer la presencia (contratación) de espectáculos complacientes con sus ideas y/o realizados por afines. Y también mejoraría si el funcionario exhibidor, además de sentirse libre y responsable —y actuar como tal— de las marcas de su jefe de turno, y dispusiera de recursos y normas de funcionamiento razonables, afinara sus criterios: estéticos, cualitativos y organizativos, así como un conocimiento real de la demanda de los públicos. Pero ¿qué o quién va a cambiarlos? Nada indica que uno vaya a dejar de entrometerse en algo que considera de su exclusiva propiedad, y nada señala que el otro vaya a mejorar ni el estado de cosas ni a sí mismo, si no se da una mayor exigencia externa o la propia autoexigencia.

Todo el mundo escénico debe saber, como ya saben el político cuatrienal y el funcionario exhibidor, que las complementarias funciones de estos individuos les hacen responsables de graves decisiones: colaboran en la creación de muros para que no se oigan y escuchen otras voces; cada vez que seleccionan sin criterio y por narices provocan despilfarro del dinero público, no cumplen con sus verdaderos cometidos, engañan a sus conciudadanos y, a veces, hacen ejercicio de una aviesa censura.

Sin embargo, ambos *irresponsables* —uno porque traspasa los límites de su responsabilidad, y otro porque no la asume completamente— no son, curiosamente y en la totalidad, *responsables* de la existente situación de embudo entre la oferta y la demanda teatral. Es evidente que podrían hacer más

---

---

Como no desean nada que pueda interrumpir la llegada de la nómina mensual, en privado ordenan los límites del embudo.

---

---

---

---

En ningún país europeo con fuerte tradición escénica se *produce* o se *crea* tanto, y sin embargo, en la mayoría de ellos, hay mejor distribución y mayor exhibición.

---

---

al respecto: provocar mayor sintonía de los ciudadanos con el teatro y colaborar para el incremento del público asistente —y que existe—, realizar campañas promocionales más inteligentes, ampliar la oferta semanal —no restringida a los fines de semana—, liberalizar las relaciones contractuales con las empresas y compañías, optar por una mayor accesibilidad de los espectáculos a los escenarios (mediante acuerdos de riesgo económico compartido)... La responsabilidad —o la irresponsabilidad— no es toda suya, ni mucho menos, porque el paso de líquido por un embudo puede tener, aparte de otras impurezas que lo dificulte, al menos un par de graves impedimentos: la capacidad del distinto contenedor donde se trasvasa y el exceso del propio líquido que se pretende trasvasar.

### Otros problemas, previos

Todos sabemos de la tremenda oferta de espectáculos existente, considerada según amplio consenso como excesiva frente a la demanda real, incluso si sumáramos las mejores apreciaciones de los requerimientos latentes. En ningún país europeo con fuerte tradición escénica se *produce* o se *crea* tanto, y sin embargo, en la mayoría de ellos, hay mejor distribución y mayor exhibición, a la que asiste suficiente público. Y, a mi empírico juicio ese problema se genera, entre otras cosas, por dos graves defectos del sistema. Uno, por la *política* de subvenciones a la producción y sus mecanismos —que afecta a la Administración Central, a algunas autonómicas e, incluso, a la local—, caracterizada por su fácil acceso y por un modelo de reparto señalado como *café para todos*. Dos, por la consideración de *artista* o *creador* a cualquiera que transita por los lares escénicos; y en cuanto a la de *empresario*, si bien es una obligación legal para concurrir, no lo es para serlo en su estricto sentido. Una mayor exigencia —que no discriminación— en todos los órdenes por parte de las administraciones públicas y una mayor autoexigencia por parte de los *agentes* ayudarían a su clarificación.

También ayudaría otra autoexigencia, ahora de las propias administraciones: la desaparición de toda discriminación, *positiva* o *negativa*, la abolición de los *cupos*, la

denuncia del *localismo*, la persecución del *clientelismo*, todos ellos males provocados por estas, así como sería necesaria una mayor y mejor cooperación entre las mismas, de forma que desaparecieran los *telones de papel* que separan los límites territoriales. Cualquiera de estas señaladas e impuestas desviaciones implica desvirtuar la oferta y corromper la demanda; es decir, engañar una vez más a los ciudadanos.

Y, en la parte contraria, que no rival ni enemiga, también mejorarían tanto la oferta como la exhibición si las empresas y compañías tuvieran una mayor flexibilidad frente a todas las líneas de actuación que pauta el intervenido mercado de la escena.

Al fin y al cabo, el público, al que realmente nos debemos para provocar sus emociones —incluso el desasosiego—, tiene perfectamente asumida una ley del comercio y del intercambio: *bueno, bonito y barato*, lo que en este caso puede traducirse por *contenido, forma y precio o valor real*, sin que le afecte en ningún sentido el mecanismo o los distintos esfuerzos aplicados desde el inicio de elaboración de una obra hasta la presencia de esta ante ellos.

En síntesis, los públicos también prefieren menos y mejores montajes, realizados por compañías o empresas con mayor flexibilidad, compuestas por individuos que tiren del carro en la misma dirección, que puedan establecer relaciones más dinámicas, sin trabas de ninguna especie, con los verdaderos programadores, que los hay y puede haber más, esos que con suficiente criterio y capacidad seleccionan para nuestra mirada.

Tras varios párrafos que parecen críticos, reconozco que estos últimos tienen contenidos que pueden considerarse idílicos, pero, en cualquiera de los dos casos, ruego del lector que no me lo eche particularmente en cara, porque algunos llevamos muchos años y muchas veces diciendo lo mismo o algo bastante parecido (*¡Qué aburrimiento!*) y, sobre todo, porque todo lo dicho aquí, y mucho más, aunque de otro modo, ya está expresado o sugerido, por ejemplo, en el Plan General de Teatro, la conocida propuesta elaborada por todos los profesionales del teatro, pero a la que la Administración Pública —todas las administraciones— no ha hecho, hasta el momento, ni puñetero caso. ■

# UN NUEVO GÉNERO: LA PROGRAMACIÓN

Ernesto Caballero



Los postulados del arte conceptual con su preeminencia de la idea sobre la propia materialidad objetual de la obra han calado hondo en los gestores culturales. En el mundo de las artes plásticas, por ejemplo, ha surgido la figura del *curator*, literalmente un sanador de las obras de arte, que se ocupa de organizar exposiciones seleccionando las obras a partir de un determinado discurso teórico-estético. Los propios títulos de las más recientes muestras pictóricas dicen mucho a este respecto: *Lágrimas de Eros*, *El Arte del Poder*, *La Sombra*, *El Arte de lo Imposible...* Pues bien, esta función se ha extendido ahora también al ámbito de las artes escénicas; la desempeñan, fundamentalmente, los responsables de programación de los teatros públicos.

---

---

Los *curators* de la creación escénica actual se están convirtiendo, pues, en figuras relevantes de un sistema teatral plenamente intervenido.

---

---

La cuestión es compleja, pues si, por un lado, al menos en lo que al teatro se refiere, esta especialización es la consecuencia lógica de un mayor conocimiento e implicación de los programadores, por otro, no deja de entrañar ciertos riesgos de pérdida de autonomía del creador para con su obra, al verse obligado a supeditar la misma al encargo de la línea de programación requerida. Sea como fuere, el hecho es que poco a poco se está imponiendo esta nueva pauta de contratación que responde, entre otras razones, a la que- rencia del público por la tematización de la oferta cultural. De la misma manera que actualmente se nos invita a apreciar en las nuevas exposiciones de pintura los juegos de relación entre las distintas piezas, su disposición en la sala, la iluminación, la línea discursivo-teórica desprendida de su contextualización (*Los girasoles* de Van Gogh junto a *Los nenúfares* de Monet), también se nos propone ahora que llevemos a cabo una lectura de la selección de los espectáculos *en sí* de un determinado programa con independencia de los valores intrínsecos que pueda atesorar cada uno de ellos: una Celestina tocada de estética *Butō* junto a una versión *manga* de *El Rey Lear* en un festival titulado algo así como: «Los clásicos de Occidente alumbrados por el Sol Naciente», pongamos por caso.

Los *curators* de la creación escénica actual se están convirtiendo, pues, en figuras relevantes de un sistema teatral plenamente intervenido que, paradójicamente, carece de la más mínima regulación sectorial. Del director de escena gestor estamos pasando al gestor técnico cultural diseñador de los montajes y puestas en escena «culturales» de su ámbito competencial. De este modo, si la línea estético-ideológica va de promocionar identidades nacionales o pintoresquismos varios, el gestor procede y programa obras de inequívoco color local; que la cosa va de espectáculos que desplieguen críticas sociales en la línea marcada o tolerada por el partido, pues ningún problema, se llama a ese grupo tan majo y que da tanta caña al poder... de los otros; que el partido sugiere que se programen cosas para todo el mundo que no molesten a nadie, como en las series de televisión en *prime time*, ningún problema, hay una comedia

muy divertida que precisamente protagonizan unos actores muy admirados por salir en la pequeña pantalla; y, finalmente, que el político, y son la mayoría, se desentien- de de un asunto tan irrelevante como el de la programación teatral y confía esta labor a un técnico de su confianza, pues entonces ahí va mi programación de autor, que este año he pensado dedicarla a la identidad sexual de los animales de compañía en las postrimerías de la posmodernidad, y todos tan contentos.

En resumen, esta nueva figura, el diseñador creativo institucional, no es más que la encarnación de la voluntad de nuestro viejo cliente: el poder político, en un espacio sociocultural caracterizado por la carencia de unos mínimos mecanismos legales que acoten la discrecionalidad y la subjetividad en la gestión cultural de nuestras instituciones; espacio que, dicho sea de paso, nunca fue tocado por la vara de la Transición democrática.

Con todo, la coherencia y unidad estilística es un valor que los propios creadores siempre hemos reclamado. Muchos colegas gestores-creadores, desde sus actuales despachos, nos recomiendan, encargan, sugieren, corrigen cariñosamente nuestros trabajos para que puedan encajar mejor en sus programaciones. Y lo hacen con la mejor de las intenciones, como probablemente haríamos nosotros si ocupáramos su lugar. A ello se añade el hecho de que la mayoría venimos de una cultura que reivindica la intervención de los poderes públicos en estos asuntos; siempre hemos abogado por una planificación de nuestra frágil actividad. Es fácil, pues, que se produzcan interferencias entre lo que debiera ser una saludable regulación de la actividad escénica y la propia autonomía expresiva de los creadores. Los riesgos están ahí, sobre todo en gestores que participan o en su momento participaron en iniciativas artísticas, cualquiera de nosotros en un momento dado.

En cualquier caso, visto lo visto, no parece tarea fácil la de respetar la libertad de expresión, ya que dicho respeto no admite matices y, de la misma manera que nadie puede estar casado solo un poco, como pretendía el Dionisio de *Tres sombreros de copa*, aquel responsable institucional que desde

la ventajosa posición de su cargo se entromete, aunque solo sea un poco y con la mejor de las intenciones, en los contenidos artísticos de sus colegas se convierte automáticamente en una figura emparentada inquietantemente con la recia estirpe de los comisarios políticos. Y es que respetar la libertad de expresión consiste en aceptar un grado alto de imprevisibilidad y contrariedad en las propuestas de los creadores, someterse a cierta incoherencia discursiva en las programaciones, saber discernir entre la calidad objetiva y el gusto personal, rehuir la tentación de descartar propuestas alejadas de nuestra órbita estética e ideológica, aceptar, en suma, la diversidad de la expresión artística comprendiendo su incompatibilidad con cualquier pretensión de unidad estilística... Y esto último, como señalamos, a muy pocos satisface, porque convierte a los teatros en meros contenedores desprovistos de *personalidad*.

Lo recomendable entonces, como pone de manifiesto el meritorio trabajo de algunos programadores que han reflexionado seriamente sobre su labor, se encontraría en un delicado equilibrio que evitase de igual manera el disperso eclecticismo de una informe programación de aluvión y los excesos que trae consigo la subjetividad absoluta del contratador. Recuerdo a un célebre y admirado director de escena que nada más ocupar su puesto al frente de un prestigioso teatro institucional me dijo: «Tengo intención de producir. ¿Tienes algún proyecto en mente?». Yo le manifesté mi sorpresa por la propuesta: «¿Cómo? —le respondí—, ¿es que no piensas fijar una línea para las producciones?». A lo que él me replicó: «En absoluto, soy creador y la única línea que tengo trazada consiste en apoyar las iniciativas de los creadores; yo quiero programar y producir creadores, ni más ni menos». Increíble, me dije, qué alentadora y, a la vez, qué tristemente excepcional re-

sultaba esa actitud... Sin embargo, no había pasado un mes cuando volví a encontrarme con mi ilustre colega, que me lanzó la siguiente propuesta: «Verás, he estado dándole vueltas a una idea que me atrae mucho, y me gustaría que escribieses una obra sobre el tema para producirla y programarla en el teatro». Apenas treinta días de despacho oficial fueron suficientes para cambiar el discurso.

Ahora bien, en este descosido panorama podemos encontrar todo tipo de conductas y actitudes: desde el programador soberbio que hace bandera de su subjetividad y contrata lo que le gusta sin que nadie le tosa, hasta aquel otro, más comprometido con su labor de servicio público, que dirige sus esfuerzos a posibilitar la presentación de iniciativas teatrales seleccionadas única y exclusivamente a partir de criterios de profesionalidad y excelencia artística. Estos dos modelos, con todo, pertenecen al grupo de los programadores *informados* y son una minoría dentro del sector. El grueso, como de todos es sabido, lo constituye un vasto conjunto de personas a las que une su ignorancia del hecho teatral.

Sea como fuere, el arte de programación se está sofisticando y en algunos casos empieza a dar señales de reivindicarse como un nuevo género: la dramaturgia de la contratación. Tal vez el paso consecuente de este proceso de autonomía expresiva sea el mismo que han alcanzado ya numerosas creaciones del *idea art*: prescindir directamente del objeto artístico en cuestión. Se anunciarían programaciones cuidadas, coherentes, cargadas de discurso estético-social que las justifique, sin necesidad de incurrir en el engorroso trámite de traer a la compañía para hacer la función; lo cual supondrá un importante ahorro para las arcas públicas, al eliminar el gasto superfluo que supone hacer frente al pago del caché y, de paso, no tener que pagar a esos de la SGAE. ■

---

---

Esta nueva figura, el diseñador creativo institucional, no es más que la encarnación de la voluntad de nuestro viejo cliente: el poder político.

---

---

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

# EL ORDEN R LA CULTURA

Hay un fenómeno curioso alrededor de las producciones culturales en los últimos tiempos. Podríamos denominarlo *Cultura para los no interesados en la cultura*. Título largo y equívoco. Tendré que explicarlo. Los gestores de la cultura tienden, cada vez más, a que sus producciones, eventos, representaciones se reflejen mejor en los medios (a ser posible en la prensa escrita) que en la continuidad de un público que consume arte, teatro, música, cultura. Consiste en que los medios de comunicación informan sobre tal estreno teatral u operístico, de tal exposición, de tal concierto de campanillas, de alguna mesa redonda o conferencia o lección magistral... para los que nunca asistirán a ese evento. El lector del periódico (más que el televidente, el pobre) no irá al teatro equis a ver tal obra de Shakespeare o de Juan Mayorga, pero se sentirá tranquilo, sosegado, cuando le informe el periodismo de la cultura, siempre con su buena conciencia, de que el orden reina en los teatros públicos, en las galerías de arte y en la Thyssen, en las cátedras y los ateneos. Y para ello le pondrán ejemplos varios: piezas teatrales de clásicos y contemporáneos, puestas en escena impresionantes de firmas a menudo importadas, batutas e instrumentistas de alta cotización, *showmen* del escenario, sabios con su tema... Es como cuando tal banco o caja de ahorros, compañía de seguros o corporación programa un concierto de campanillas en tal ciudad, sin anunciarlo, a escondidas. No se entera nadie, ni siquiera la asociación filarmónica de la plaza. No importa que esté vacío el auditorio: lo que importa es que en el informe anual de resultados quede constancia de que «tales artistas actuaron en nuestra ciudad tal día».



# EINA EN

## GESTORES ANTE LA MÚSICA

De manera que a menudo se prepara la programación pensando en los periodistas que van a escribir sobre lo imaginativo que es lo tuyo. El periodista asiste a tal o cual estreno al que poca gente tiene acceso, se siente privilegiado, distinguido, calma un poco el pequeño sofoco de la vanidad dolorida (semejante, aunque para el alma, a la celulitis dolorosa) y escribe en su periódico, cuando le dejan sus jefes, elogios y encomios. No es necesario el conocimiento de la materia. Para eso está el gestor, para impartir doctrina. El lector no interesado sabe que nadie debería perderse tal concierto de música contemporánea o sinfónica dirigida por la estrella que viene de lejos. Se lo perderá, pero no importa: tranquilo, que alguien administra la música contemporánea y la otra, el orden reina en la cultura. El gestor enarbola su victoria en forma de dossier de prensa que enseñar al superior político.

No es cierto que todos los productos culturales así promocionados carezcan de interés. Mas hay otros que, llamativos, tampoco consumirá el lector de periódicos, pero cuya existencia tranquiliza la conciencia moderna: por ejemplo, *Don Quijote en rap*. Lo transgresor. Al socaire del centenario quijotesco, oportunistas de menor

laya escriben su *Quijote* sin haberse interesado jamás antes por el buen hidalgo. Pero nada comparable con el *Quijote rap*. El que no crea que el *Quijote en rap* es un fenómeno cultural importante es un rancio, como se decía en tiempos. La misma coartada de todas las falsas vanguardias de hoy. ¿A qué gestor se le puede endosar este tipo de culpa? El que lo hizo cuenta con el papanatas inculto que se agazapa en despachos y redacciones, en sedes de partidos, a la caza del joven al que culturizar mediante su propio lenguaje: odia la cultura y compadece a la gente culta. Hace años leo en el teletexto de televisión española: «El rap, la poesía más avanzada de nuestro tiempo...». No recuerdo el resto, la noticia en sí. ¿Para qué? Me dejó traspuesto. ¿Qué puede hacer el gestor sino seguir el surco de los bueyes?

Los gestores culturales tienen mucho que hacer y decir en teatro. Pueden interrumpir la carrera de toda una generación de dramaturgos. O varias. Aquí se ha hecho. Y se sigue haciendo. Y nadie reclama, más que algunos interesados. Pocos: ¿por miedo?

En música es distinto. En música, el intérprete necesita años y años, décadas de

Santiago Martín Bermúdez

---

Pueden interrumpir  
la carrera de toda  
una generación de  
dramaturgos. O varias.  
Aquí se ha hecho.  
Y se sigue haciendo.

---

---

En música se da un fenómeno que a la sensibilidad *actualizadora* de los teatreros les puede resultar chocante. Sobre todo por cierta superstición vigente en nuestro gremio: el clásico tiene que ser *actual*.

---



Sir Georg Solti.



Erich Kleiber y Arturo Toscanini, en Berlín, años 20.

estudio para tocar un instrumento o dirigir un conjunto. Y prima, sobre todo, eso que en música se llama la objetividad y que todo el mundo sabe lo que es: lo que pone la partitura. El objetivismo es una de las tendencias más importantes de la interpretación del siglo XX, tanto en solistas y cámara como en batutas y orquestas. Nombres como los de Toscanini, Kubelík, Szell, Solti, Haitink van asociados, entre otros muchos, a la dirección de orquesta objetivista: lo que está en la partitura, y solo eso; con la intensidad, el arte, el talento, el dramatismo que hagan falta, pero solo lo que está en la partitura. Toscanini, ante la *Tercera sinfonía*, «*Heroica*», de Beethoven exclamaba algo así: «¿Cómo? ¿Que esto es Napoleón? Bueno, yo solo veo *allegro con brio*». Toscanini corrigió, con su temperamento y su profunda técnica juntos, los vicios del pasado romántico más inmediato: subjetivismo, exceso en el *rubato*, en el *diminuendo* y también en el *acelerando*, patetismo exa-

gerado, dramatizaciones y gesticulaciones de toda laya.

En música se da un fenómeno que a la sensibilidad *actualizadora* de los teatreros les puede resultar chocante. Sobre todo por cierta superstición vigente en nuestro gremio: el clásico tiene que ser *actual*; si no, no interesa, es pasado muerto. Esa superstición es propia de lectores, si acaso, de periódicos; no de libros. Y menos de libros de historia. Si rascas un poco te das cuenta de que el gestor o el artista suelen proclamar que *eso está de actualidad* porque se parece a algo que sale en los periódicos<sup>1</sup>.

En música se considera que el pasado no existe, que la música está viva o no lo está. Harnoncourt se refiere a la ausencia de creatividad de la música compuesta hoy. No lo tomemos al pie de la letra, es una reacción contra los *lobbies* de la supuesta creación contemporánea. Y si en música no hay pasado, hay que recuperar el sonido de otro tiempo en su vida palpitante, objeti-

---

<sup>1</sup> Lo que me lleva a buscar una vieja lectura de la que había tomado nota: «Cita de manera —añadió Agathe— que, por ejemplo, en música es capaz de llegar hasta Richard Strauss y en pintura hasta Picasso; pero jamás citará, aunque sea como ejemplo de lo que no se debe hacer, un nombre que no haya adquirido cierta carta de ciudadanía en los periódicos, aunque éstos se hayan ocupado de él para vituperarlo» (Robert Musil: *El hombre sin atributos*, tr. de F. Formosa).

va. Y no se le da vida a una música que proviene del pasado mediante *actualizaciones*. Se pueden tocar Haendel, Bach, Vivaldi con orquesta sinfónica y con instrumentos actuales, desde luego, pero eso es falso. Hay una vuelta de tuerca más para el objetivismo: se trata de recuperar esas partituras mediante el estudio del tipo de interpretación y de instrumentos con que se hacía entonces. Ahí se oculta su verdad. Por eso se han desarrollado los instrumentos originales: las maderas son de veras de madera para aquellos repertorios; las cuerdas son de tripa; las trompas son naturales, sin pistones; los ataques son de este modo y no de este otro.

El intérprete objetivista toma una partitura de Monteverdi y trata de llenar aquello que está vacío: esa partitura solo contiene la línea vocal y el bajo, de manera que ha de reconstruir la instrumentación. Si es *L'Orfeo*, buscará los instrumentos que había en la corte de los Gonzaga, en Mantua, en 1607; el tipo de cantantes que hacía aquello. Si es alguna de las dos óperas venecianas atribuidas a Monteverdi<sup>2</sup> y estrenadas en aquellos primeros teatros de ópera de pago (década de los 30 del siglo XVII, toda una revolución), hará lo mismo, y llegará a conclusiones diferentes. Así, el objetivismo ha recuperado, con sonidos muy bellos y nada anacrónicos, la verdad sonora esencial de ese pasado que, en efecto, es palpante en su vida y su autenticidad: Nikolaus Harnoncourt y el Concentus Musicus de Viena; Gustav Leonhardt y La Petite Bande; Reinhardt Goebel y Musica Antiqua Köln; Jordi Savall y Hesperion XX y XXI; William Christie y Les Arts Florissants; Mark Minikowski y Les Musiciens du Louvre; Claudio Cavina y Le Venexiana; John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Anner Bijlsma, los hermanos Kuijken (Barthold, Wieland, Sigieswald) y muchos más. A cualquiera de estos músicos le preocupa la verdad de la música en su tiempo. Uno de ellos, Frans Brüggen, nos decía hace casi tres décadas en una entrevista que en el mundo

de la música reinaba una gran corrupción debido al intento de tocar lo que no era, tocarlo con los instrumentos que no eran, con los *tempi* indebidos, con el timbre ajeno a aquellas sonoridades... Es decir, tanto para la música inventada después de la victoria de la orquesta sinfónica (desde el Clasicismo hasta hoy) como para la del siglo XX (vanguardia o no: hay diversas divinidades que adorar en los altares de Terpsicore), la instrumental, la camerística, la teatral (ópera, en especial); y, desde luego, para la del pasado que va desde el Medievo y el Renacimiento hasta ese largo periodo que en música llamamos Barroco: para todas ellas hay una tendencia *objetivista*.

Y, sin embargo, el mismo gestor que no duda en contratar a estos músicos objetivistas contrata al *director de escena entrometido*. Sabemos, simplificando un poco, que hay dos grandes tipos de director escénico: el de talento y el entrometido<sup>3</sup>. Mientras que el genial Georg Solti se consideraba a sí mismo un simple intérprete, no un creador, cualquier listo que *actualiza* una ópera o le prodiga imágenes que a menudo estarían mejor en otra parte se considera un *creador*. Solti era creador cuando componía. No afirmaba la supremacía o la autonomía de lo sonoro al margen de la partitura. Ni siquiera el ególatra Herbert von Karajan se consideraba un creador cuando tenía la batuta para hacer Beethoven, Brahms o Bartók. No hay en música ningún Gordon Craig que sirva para, invocándolo fuera de contexto, reducir a la esclavitud al músico (al actor) y a la nada al auténtico creador, el compositor (el dramaturgo). A nadie se le ha ocurrido que un músico que tiene que estudiar diez años para tocar medio bien sea una *supermarióneta* en manos del batuta. Gordon Craig fue, sin duda, un genio. Algo boquirroto en sus teorías: *letrirroto*, si quieren. Tuvo que desdeñarse, matizarse. Pero ya era tarde. Los nibelungos nombrados por el poder se sirven de parte de sus ideas como de una

---

---

El mismo gestor que no duda en contratar a estos músicos objetivistas contrata al *director de escena entrometido*.

---

---

2 *Il ritorno d'Ulisse in patria; Il Nerone ossia L'incoronazione di Poppea*.

3 El concepto de *director entrometido* es antiguo, se lo leí a Corpus Barga, creo que en el tercer volumen de sus memorias, libro imprescindible (*Los pasos contados*, vol. III: *Las Delicias*).

---

El estado autonómico ha fracasado en varios órdenes importantes. Uno de ellos es el de la cultura.

---

buena ideología; ideología, como siempre decimos, en sentido marxista: falsa conciencia de la realidad justificadora de los propios intereses y privilegios. Otrósí con Meyerhold: lo de la *biomecánica* ha servido para algo parecido, y acaso haya que desarrollarlo un día. En estas o en otras páginas. Pero Meyerhold era un genio. Como Gordon Craig.

Lo malo, ya decimos, es cuando se trata de música y teatro juntos. De ópera. El director de orquesta y los cantantes son profesionales serios. Gente que da lo mejor de sí, que ha preparado su papel, su partitura con tiempo y seriedad. El director de escena a veces es así. Robert Carsen, por ejemplo, es un director de escena creador en ópera. O Peter Sellars, del que recomendamos con calor los tres Mozart-Da Ponte que hay en vídeo (*Las bodas de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), auténticas rupturas de los iconos desgastados, las pelucas, las casacas (están en DVD, claro): Figaro en un apartamento de Nueva York en los años 60, Don Juan en el Bronx. Entre nosotros, en nuestro país, es rarísimo el director de escena al que se le da bien la ópera. Emilio Sagi, director teatral de ópera y zarzuela, es un nombre destacadísimo. O Mario Gas, que dirige de todo, y que es una excepción demasiado excepcional como para que su soledad no quiera decir algo de nuestro medio operístico-teatral y de la miseria creativa de buena parte de sus colegas.

Ningún país tiene la exclusiva del director estrella que entra a saco con iletrada incompreensión en un título del repertorio; o en óperas no conocidas, con lo cual contribuye aún más a la red de las confusiones. Llegan y dejan su obra, su firma, su creación. Y se marchan. Otros compromisos los reclaman. O no tienen pundonor para ver

la reacción del público, casi nunca indignada, sí tibia. Bah, esa gente es conservadora. Si no me entienden, si no me aplauden, es que son unos cavernícolas, reaccionarios, burgueses. Pero mientras ese director entrometido se marcha, el director de orquesta, los músicos y los cantantes, todas las noches, tienen que defender aquello. ¿Con qué? Con su arte, con lo *objetivo* de la línea de canto y los *tempi* y timbres que llegan del foso.

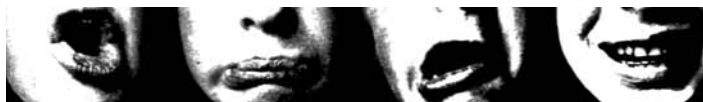
Lo curioso del caso es que el gestor se siente demasiado a menudo obligado a contratar a ese director de escena. Porque alguna ocurrencia suya ha sido aclamada en un festival alemán. Ah, los festivales. Son otro fenómeno anticultural: teatro de excepción para público excepcional. El *shock*: «estreméceme antes de la cena». Lo excepcional, en teatro, se impone a lo regular. La gente viene de fuera a tragarse un musical, entre otros atractivos de la ciudad (tablao, museo, *cityvisión*, parque, monumentos, visitas guiadas), el teatro como turismo. El público de la ciudad en cuestión está en retroceso. Lo hacen retroceder, quiero decir. ¿Tiene que ver con el retroceso de la crítica?

El entrometido tiene una justificación moral: cómo le voy a dar yo a ese público una nueva *Traviata*, un nuevo *Lohengrin*, una nueva *Salomé*, otra *Sonámbula*, *Norma* o *Aída*... Ya está bien. Vienen a mirarse unos a otros, a la feria de las vanidades, y yo no puedo ser cómplice, tengo mi ética, y les pongo un espejo estremecedor para que se vayan a casa asustados.

A ninguno de estos directores íntegros se le ocurre rechazar un encargo para público tan despreciable. Son los mercaderes del templo, y aún no hay látigo que los expulse de allí. Cuentan con la complicidad del gestor, que

## 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>

si hace sesenta años temía ser demasiado atrevido, hoy prefiere un fracaso a sufrir el calificativo de conservador. Y cuentan con la complicidad del periodista de alquiler.

Stefan Zweig cuenta en sus memorias<sup>4</sup> que en tiempos no había de imponerse siendo joven, o de cambiar las pautas tremendamente conservadoras de la cultura y la educación de su tiempo. Por el contrario, Hans Werner Henze cuenta, también en sus memorias, la reacción de tres o cuatro gestores culturales allá por 1950 ante el joven y feroz Karlheinz Stockhausen, que iba a ser uno de los grandes de la generación de compositores de la vanguardia de posguerra (junto con Nono, Maderna, Berio, Boulez, Ligeti, Kurtág, Cerha...). Stockhausen echa una ojeada a unas cuantas partituras programables en los festivales y ciclos de aquellos gestores. Stockhausen comenta, cómicamente disgustado, ominosamente convincente: *cómo se puede seguir componiendo así hoy día*. Los gestores conejos de Núremberg alzan las orejas. Y aquellas partituras quedan condenadas al silencio. En adelante, solo Stockhausen y sus amigos. Los gestores culturales son gente muy impresionable<sup>5</sup>.

Henze sabe lo que es la vanguardia como grupo de presión: un puñado de músicos que se hace dueño de la voluntad de unas cuantas emisoras de radio en Alemania y en Italia, de festivales importantes de «música de hoy» (Darmstadt y Donaueschingen, por encima de todos), de sellos discográficos, de subvenciones... ¿Qué queda para el otro? Henze, felizmente, salió adelante desde muy pronto. Su música es difícil, pero no rompe con el pasado hasta dar un salto en el vacío. Supera el pasado, no lo ignora.

Una anécdota final en esto del sistema de gestión musical. El estado autonómico ha



Arriba, izquierda, Nikolaus Harnoncourt, al violoncello. Alice Harnoncourt, violin. En los tiempos en que dirigía el *Concentus Musicus de Viena*; derecha, Rafael Kubelík en su juventud, 1937. Debajo, izquierda, George Szell; derecha, Arturo Toscanini en 1908.

fracasado en varios órdenes importantes. Uno de ellos es el de la cultura. Tanta *identidad* da un poco de asco. Pero no vamos a eso. Vamos a las condiciones que se han creado por la supuesta descentralización política y administrativa, que a veces no es descentralización, sino aquello que Leonardo Sciascia denominó *sicilianización*, un proceso según él imparable en Europa y que no creo que sea necesario describir en esta Sicilia en que vivimos. Contaré esa anécdota pequeña, significativa. Dos directores de orquesta. Menores, si ustedes quieren. Pero no está nuestro mercado para desdeñar batutas. Uno de ellos recibe pocas invitaciones para dirigir conjuntos. O ninguna. Se encuentra con un colega en un concierto o en uno de esos festejos de la cultura. Y el colega, antes de que hable o pida o ruegue, le dice: no puedo invitarte a dirigir en mi orquesta, no eres titular de ninguna, no puedes invitarme a mí. ■

<sup>4</sup> *El mundo de ayer*. Varias ediciones. La última, de excelente factura, en Acantilado, traducción de J. Fontcuberta y A. Orzeszek.

<sup>5</sup> H. W. Henze nos cuenta todo esto en sus memorias, *Canciones de viaje con quintas bohemias*, libro que narra cincuenta años de cultura europea y que es magistral, ameno y «muy instructivo» (Antonio Machado Libros, Fundación Scherzo, traducción de José Luis Arántegui).



# De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes y Berta Muñoz

## «Sobre el porvenir del teatro»

ANTONIO MACHADO, EN *MANANTIAL*, 1, REVISTA DE SEGOVIA, 1928, PÁG. 1

Creo en el porvenir del teatro. Espero, sin embargo, muy poco de los innovadores, quiero decir de cuantos acuden a la escena sin más propósito que el de la novedad.

Es el teatro un género de tradición, de frutos tardíos que maduran muy lentamente. Ninguna obra importante ha producido el arte dramático sin la colaboración de los siglos. ¿Es Calderón el autor de *La vida es sueño*? Calderón es el gran poeta barroco que da la estructura dramática al viejo tema de la leyenda de Buda. Sin salir del teatro español, y aún dentro de nuestro Siglo de Oro, *La vida es sueño* se intenta con fracaso varias veces. El mismo Calderón —después que Lope roza el tema en su *Hijo de los leones*— trabaja por separado los elementos esenciales que integra, al fin, en la obra inmortal. Tampoco es Shakespeare el único autor de sus tragedias y comedias. No es fácil que ninguna máscara del teatro griego pudiese sorprender al público en Atenas.

Con todo, en el teatro, arte de tradición, hay mucho por hacer, mucho que continuar. Lo que el porvenir más inmediato aportará, sin duda, a la escena es una reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elementos constitutivos del drama en que hoy aisladamente se labora, con gran ahínco y éxito mediano.

La acción, en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y —digámoslo también— su reducción al absurdo, a la ñoñez puramente cinética. Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir sin expresión de conciencia, es solo movimiento, y que el movimiento no es estéticamente nada. Ni siquiera expresión de vida; porque lo vivo puede ser movido y cambiar de lugar lo mismo que lo inerte. El *cine* nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón, y se zambulle, después, en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa.

El diálogo, por otra parte, tiende a enseñorearse del teatro; pero, divorciado de la acción, pierde su valor poético, aunque conserve —alguna vez— su valor didáctico; se con-

vierte en conversación trivial o pedante, casi siempre en palabra insincera que alude a sentimientos, pasiones o conflictos morales supuestos por el autor y que, en verdad, están ausentes de la escena y del alma de los personajes.

Fuerza es reconocer, sin embargo, que en el diálogo se ha profundizado mucho. En el teatro de Jacinto Benavente —nuestro gran dramático actual— el diálogo alcanza una hondura que rara vez se advierte en el teatro anterior. En nuestros románticos, en Moratín, en nuestros mismos grandes clásicos o barrocos del siglo de oro el diálogo suele carecer de la tercera dimensión.

El comediógrafo actual puede alcanzar una clara conciencia del diálogo, conocer sus límites y posibilidades, porque la psicología moderna, cavando en el subconsciente, nos ha descubierto toda una dialéctica nueva, opuesta y, en cierto modo, complementaria de la socrática. Hoy sabemos que el dialogar humano oscila entre dos polos: el de la racionalidad, del pensar genérico que persigue el alumbramiento de las ideas, las verdades de todo y de ninguno; y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la *mayéutica* freudiana opera, con nuevos métodos, para sacar a la luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre. En el hábil manejo de estas dos formas dialécticas: la que nos muestra el tránsito de unas razones a otras, y la que nos revela el juego dinámico de instintos, impulsos, sentimientos y afectos, estriba todo el arte de dialogar.

A estas dos maneras del diálogo, corresponden dos aspectos de la acción. Todo hombre en la vida, como todo personaje en escena, tiene ante sí una o varias trayectorias, cuyos rieles, anticipadamente trazados, limitan y encauzan su conducta. Su acción es, en parte, lógica y mecánica: consecuencia de asentadas premisas, o resultante previsible, de prejuicio, normas morales, hábitos, rutinas y coacciones del medio. Pero todo hombre, como todo personaje dramático, tiene también un amplio margen de libertad, de acción original, imprevisible, inopinada, desconcertante. Es este aspecto de la vida, esencialmente poético, el que, llevado al teatro, puede hacer de la escena una encantada caja de sorpresas. En el hábil manejo de lo que se espera

y de lo que no se espera, de lo previsible y de lo imprevisible, de lo mecánico y de lo vital, consiste toda la magia de la acción dramática.

El teatro volverá a ser acción y diálogo, pero diálogo y acción que respondan, en suma, a un más hondo conocimiento del hombre. Y en cuanto a la forma externa, la palabra —otra vez— en verso o prosa, pero sometida siempre a la disciplina del ritmo.

#### «Las exposiciones en tanto conciencia de una época»

ANNA MARIA GUASCH, PRÓLOGO A *LOS MANIFIESTOS DEL ARTE POSMODERNO*,  
MADRID, AKAL, 2000, PÁGS. 5-10

[...] Sean las promovidas por iniciativa pública, sean las debidas al impulso privado, las exposiciones de las dos últimas décadas han sido las manifestaciones principales de toda política cultural —y también su máspreciado instrumento—, lo cual las ha convertido en medios polivalentes y ricos de significados, válidos tanto para conformar sensibilidades y encauzar gustos estéticos, encumbrar artistas o relegarlos al silencio y configurar nuevos modelos museográficos, como para modificar el tradicional comportamiento de los creadores y los contempladores —que en buena medida han dejado de serlo— ante el hecho artístico e incluso ante la realidad social.

[...] a nadie se le oculta que, en los últimos años, la exposición se ha convertido en un poderoso y eficaz instrumento de poder cultural, instrumento hábilmente manejado por perspicaces comisarios [...] que se han erigido en los auténticos oráculos del arte de finales del siglo XX, hacedores y deshacedores de artistas, grupos, escuelas y tendencias. [...] El comisario ha pasado a ser, pues, una figura «casi ineludible» en la escena artística contemporánea, pero no sólo en su calidad de apuntador, sino en tanto que actor principal de la «commedia dell'arte». Al igual que el artista posmoderno, el comisario se ha liberado de los discursos lineales y de la búsqueda perpetua de los valores de innovación y originalidad, sirviéndose de los creadores y sus obras como citas y fragmentos heterogéneos que le permiten construir la exposición como un todo, imagen de su manera de concebir la realidad y el arte. El comisario ha roto las barreras que le separaban del artista y, al igual que éste, firma su obra —su exposición—, dejando su impronta en todos y cada uno de los pasos seguidos en su proceso, desde el planteamiento conceptual y su teorización al montaje: «Es como si el comisario se expusiera él mismo, ofreciendo un espectáculo de sus propias visiones y obsesiones, ma-

nipulando a los artistas y utilizando la exposición como puro instrumento de poder». [...]

#### *La inmortalidad*

MILAN KUNDERA, BARCELONA, TUSQUETS EDITORES, 1990, PÁGS. 343-344.  
TRADUCCIÓN DE FERNANDO VALENZUELA

Comenzó nuevamente a hacer en un cuaderno bocetos de los cuadros que tenía ganas de pintar. Se dio cuenta, sin embargo, de que el regreso ya era imposible. Cuando estudiaba el bachillerato, se imaginaba a todos los pintores del mundo recorriendo un mismo gran camino; era el majestuoso camino que va desde los pintores góticos a los grandes italianos del Renacimiento y más allá hasta los holandeses, desde ellos a Delacroix, de Delacroix a Manet, de Manet a Monet, de Bonnard (¡ay, cómo le gustaba Bonnard!) a Matisse, de Cézanne a Picasso. Los pintores no iban por el camino en tropel como los soldados, no, cada uno iba solo, y sin embargo lo que uno descubría le servía a otro de inspiración y todos sabían que se abrían camino hacia delante, hacia lo desconocido, que era su objetivo común y los unía a todos. Pero después de repente sucedió que el camino desapareció. Fue como cuando nos despertamos de un sueño hermoso; buscamos aún durante un rato las imágenes que van palideciendo hasta que finalmente comprendemos que no es posible hacer que vuelvan los sueños. El camino desapareció pero en el alma de los pintores había permanecido en forma de un deseo inextinguible de «ir hacia delante». ¿Pero dónde está «delante» si ya no hay camino? ¿En qué dirección buscar el «delante» perdido? Y así fue como el deseo de ir hacia delante se convirtió en una neurosis de los pintores; cada uno corría hacia un lado distinto y todos se cruzaban permanentemente, como una multitud que va de un lado para otro por una misma plaza. Querían diferenciarse uno de otro y cada uno de ellos volvía a descubrir un descubrimiento ya descubierto. Por suerte pronto aparecieron personas (no eran pintores, sino comerciantes y organizadores de exposiciones y sus agentes y asesores publicitarios) que imprimieron orden a ese desorden y determinaron qué descubrimiento es necesario descubrir de nuevo en qué año. La restauración del orden aumentó mucho la venta de cuadros actuales. Los compraban ahora para sus salones los mismos ricos que tan solo diez años antes se burlaban de Picasso y Dalí, por lo cual Rubens los odiaba apasionadamente. Ahora los ricos habían decidido ser modernos y Rubens suspiró con alivio por no ser pintor. ■



Cuaderno  
de bitácora

# ZONA CATASTRÓFICA

de Ignacio del Moral



Oscar Sinela y Paulina Ventura en un momento de la representación.

Hace bastantes años (pueden ser 15, si no más), y tras el pase por televisión de *Nacido el 4 de julio*, una famosa película de Oliver Stone protagonizada por Tom Cruise, se publicó en *El País* una carta que llamó poderosamente mi atención: la remitía un joven que desde hacía años había perdido el uso de las piernas, y tenía que desplazarse en silla de ruedas. El joven en cuestión, de nombre Gustavo, manifestaba su malestar por la manera en que en las películas se mostraba siempre la realidad de los parapléjicos como seres patéticos y acabados. En su carta, Gustavo trataba de deshacer ese tópico, y hablaba de su propia vida y su capacidad para divertirse, disfrutar, amar, crear..., se rebelaba, en suma, contra la piedad.

Como me ha pasado en otras ocasiones (varias de mis obras han nacido así, de la lectura de alguna noticia ar-

tículo de la prensa), esta carta, que debo conservar por ahí, me impresionó profundamente, y pensé que Gustavo podía ser un estupendo personaje para una obra.

Así que me puse manos a la obra, como siempre sin pensar mucho, soltando en el escenario a mi personaje y dotándolo del discurso que yo infería de la lectura de su carta, y proporcionándole una familia y una amante, a ver qué pasaba.

Por lo general, lo que mueve la escritura de mis obras no es el deseo de ilustrar un tema o una idea, sino explorar el comportamiento de unos personajes en unas circunstancias dadas. El tema es subyacente, y, en todo caso, aflora durante la escritura. Cuando dicen que mi obra *La mirada del hombre oscuro* es una obra sobre el racismo, es cierto, pero no fue escrita para hablar de ese tema, sino



como respuesta a una pregunta de contenido puramente dramático —que surge, por cierto, tras la contemplación de una foto en la prensa—: ¿cómo reaccionaría una familia de clase media-baja de los 80 si se encontrara un naufrago africano en la playa? Son los personajes, sus reacciones en situaciones más o menos extraordinarias, así como las relaciones entre ellos, lo que me interesa, lo que tira de mí como dramaturgo. Mis preocupaciones como ciudadano están, lógicamente, al fondo, y emergen de forma casi inconsciente y seguramente inevitable durante la escritura.

Digo todo esto porque lo que se planteaba como una exploración de la conducta y emociones de Gustavo (así llamé al personaje de mi obra), su relación amorosa con la chica que viene a limpiar su casa, de la que acaba siendo amante, y las reacciones de su conservadora familia al respecto, acabó siendo una obra sobre la familia, o al menos así lo han visto quienes han asistido a su representación.

Pero hay algo en esta obra que la distingue de otras que yo había escrito antes: y es que desde que la empecé a escribir, hace por lo menos 14 años, hasta que la acabé, hace más o menos dos, han pasado unos 12 años. Es cierto que estuvo mucho tiempo arrinconada, pero en estos años nunca dejé de pensar en ella, de darle vueltas, de volver periódicamente a intentar retomarla. En aquel primer empujón de hace tantos años escribí el primer acto, que apenas he tenido que retocar, salvo las actualizaciones derivadas de cosas como la aparición en nuestras vidas de los teléfonos móviles o Internet. Asimismo, el personaje de Marisa, la asistente, se convirtió en una inmigrante, al hilo de los cambios sociales acaecidos en esta década larga... Lo cual añadió un nivel más de conflicto a la historia original. Por lo tanto es, con mucha diferencia, ya que por lo general escribo mis obras casi del tirón, la obra que más tiempo me ha llevado escribir.

¿Por qué tardé tanto en escribirla? ¿Qué me impidió acabarla en su momento? No lo sé muy bien. Sin duda, mi forma de escribir, en la que no hago planes previos y dejo que los personajes me vayan dejando descubrir sus facetas y secretos, resulta a veces poco práctica y me expone a estas situaciones: son varias las obras que tengo empezadas, con primeros actos completos, pero sin continuación. Tal vez sea esa la causa, pero intuyo que no.

Cuando me decidí, ya de forma resuelta, a continuar con la escritura, vi que en realidad no era tan difícil. Había dejado un primer acto que acababa bastante «en punta» (como muchas de esotras obras, esta tiene una estructura muy tradicional, aunque su contenido ha sido bastante escandaloso para algunos: incluso la han calificado de «brutal»), de manera que no había sino que seguir. Y seguí, pero me di cuenta de que probablemente no habría podi-

do continuarla doce años atrás. No estaba preparado para ello. La obra necesitaba un autor con algunos años más que el que la empezó. Ese fue mi descubrimiento esencial.

El resultado fue una reescritura parcial del primer acto, y un segundo acto con el que la di por terminada, con un final más o menos feliz, aunque agri dulce. Pero cuando se la envié a quien suele ser el primer lector de mis textos, Ernesto Caballero, me dijo que no podía darla por terminada, que había mucho más que contar.

Y era cierto. Había que seguir más a esos personajes, bucear más en sus abismos... y entonces descubrí más secretos, y la obra se fue convirtiendo en la descripción compasiva de un oscuro laberinto donde vagan unos seres desamparados, entre los cuales el que va en silla de ruedas no es el más discapacitado. Una obra que sus diferentes lectores han encontrado más triste y demoledora de lo que yo supuse que era.

Sí, puede que *Zona catastrófica* sea una obra sobre la familia. No fue esa mi idea. Yo hablaba de esos personajes, de esa familia. De sus lazos de amor y dependencia, de sus luchas por el poder afectivo, los rencores, los silencios, los pecados y la desesperación por la dificultad de amar.

Curiosamente, y a pesar de que a mí la obra me gustaba bastante (no mucho: ninguna de mis obras me gusta lo que se dice mucho), pasó bastante tiempo antes de que alguien se interesara por ella: es una de las pocas obras que he enviado a directores, e incluso a empresarios, y he obtenido por respuesta ese silencio desazonante que tan bien conocemos los autores.

Finalmente, fue Luis Maluenda, a quien se la envié cuando se puso en contacto conmigo para pedirme algún texto, el primero que mostró un sincero entusiasmo. A partir de ahí, se puso en marcha todo el proceso. Al hilo de las lecturas-ensayos, solicité hacer cambios, cortes, alteraciones, que la compañía aceptaba con ejemplar resignación. También en eso esta obra ha sido diferente, ya que no he seguido modificándola al hilo de los ensayos.

Y después vino el estreno, y los bolos, y las reacciones del público y... En fin, lo que haya de pasar es otra historia.

Hace algunos días, Luis me mandó una crítica aparecida en Zaragoza. Y me pasó una cosa: el título de la crítica me pareció estupendo para la propia obra. Tanto es así, que estoy pensando pedirle permiso al crítico para usarlo: La llamó «Vivir, amar, odiar». ■

NOTA: *Zona catastrófica* fue estrenada en septiembre de 2009, dirigida por Luis Maluenda e interpretada por Óscar Sinela, Pepa Sarsa, Nahia Lahiz y Paulina Ventura.

## Zona catastrófica

[ fragmento ]

### Acto primero

*Cuando se ilumina la escena, vemos a Gustavo sentado tras su mesa de trabajo, sobre la que destaca un monitor de ordenador, papeles, etc. La cosa no tendría nada de particular si no fuera porque, sentada a horcajadas sobre él, y dándole la cara, está MARISA, otro importante personaje de nuestra historia, y, por sus expresiones y los sonidos que emiten, no dejan lugar a dudas sobre la actividad a la que están entregados. Por lo que nos es dado ver, los dos están vestidos, aunque en el centro de la habitación están los pantalones y calzoncillos de GUSTAVO y, coronando el monitor del ordenador, las bragas de MARISA. Nuestra mirada sorprende los últimos instantes del encuentro. GUSTAVO emite un gruñido de satisfacción y se relaja. MARISA se mueve algo sobre él, y finalmente se relaja también, permaneciendo unos instantes inmóvil, abrazada a él, recobrando el aliento, hasta que, finalmente, hace ademán de ir a levantarse. GUSTAVO se lo impide, reteniéndola y abrazándola. Permanecen unos instantes en silencio.*

**GUSTAVO.** No te vayas.

**MARISA.** Mmmh...

*GUSTAVO sonríe, y, utilizando un mando a distancia que hay sobre la mesa, pone en marcha un equipo de sonido. Una música bailable inunda la habitación, y de pronto vemos cómo la silla sobre la que ambos han estado disfrutando se separa de la mesa y, rodando sobre sus grandes ruedas, se desplaza por la habitación, expertamente conducida por GUSTAVO, que la hace girar y recorrer el cuarto vertiginosamente, riendo. Se trata de una silla de paralítico. Ríe también MARISA. Abrazados sobre la silla de ruedas, GUSTAVO, con las piernas desnudas y MARISA (con falda), sentada sobre él, componen un extraño cuadro. Cuando la música se torna algo más lenta, GUSTAVO detiene la silla y abraza a MARISA. Esta suspira y hace de nuevo ademán de levantarse.*

**GUSTAVO.** No, aún no.

**MARISA.** No puedo quedarme aquí toda la mañana.

**GUSTAVO.** ¿Por qué no?

**MARISA.** Quedan muchas cosas por hacer todavía. Además, tengo que irme pronto hoy. Suéltame, anda. Me haces daño.

*GUSTAVO la suelta, y MARISA deshace el lazo de carne que aún les unía. En el momento de levantarse, con gesto rápido, le quita a GUSTAVO el preservativo que llevaba puesto. Queda GUSTAVO semidesnudo y sentado en su silla de ruedas, viendo a MARISA desplazarse por la habitación.*

*MARISA es una mujer de unos 29 años, morena, de rasgos y acento caribeños.*

*Con el mando a distancia, GUSTAVO apaga la música.*

*La chica, con gestos algo mecánicos, saca un pañuelo de papel de un bolso y, metiendo la mano bajo su falda, se limpia.*



Óscar Sinela y Paulina Ventura en un momento de la representación.

*Luego, llevando en la mano el pañuelo, en el que ha envuelto el preservativo, entra en el baño.*

*Oímos caer el agua del retrete, y luego un grifo.*

*En seguida, una pequeña exclamación, y sale MARISA.*

**MARISA.** ¡Uuuh, siempre se me olvida lo fría que sale el agua en esta casa!

**GUSTAVO.** Espera un momento; se calienta en seguida.

**MARISA.** ¿Dónde dejé las bragas?

*GUSTAVO se las muestra. MARISA trata de arrebatárselas, y juegan un rato, hasta que ella desiste, divertida.*

**MARISA.** Pero mira que te gusta jugar. Te advierto que no pienso irme a casa sin bragas.

**GUSTAVO.** Mejor. Quédate aquí.

**MARISA.** No puedo; de verdad.

*Desaparece MARISA nuevamente en el cuarto de baño.*

*GUSTAVO se aproxima al baño y se queda mirando hacia el interior.*

**MARISA.** (Voz.) Pero, bueno, ¿qué estás mirando? ¿También quieres ver cómo me lavo?

**GUSTAVO.** Me gusta.

**MARISA.** (Voz.) Pero mira que eres guarro. (Sale del baño con una toalla en la mano, con la que se termina de secar las piernas.) Gustavo, por favor, deja de mirarme. Me pones nerviosa.

**GUSTAVO.** ¿Cuándo me lo vas a decir?

**MARISA.** (Inquieta.) ¿El qué?

**GUSTAVO.** Lo que sea. Algo pasa, ¿no?

**MARISA.** ¿Por qué lo dices?

**GUSTAVO.** Porque no quieres que te mire.

**MARISA.** Es que me pone nerviosa que te quedes ahí quieto, sin hacer nada y mirándome.

**GUSTAVO.** Antes no te importaba.

**MARISA.** Ni ahora tampoco. Puedes mirarme todo lo que quieras.

**GUSTAVO.** Ya. *(Se acerca a la ventana y mira al exterior.)*

**MARISA.** A ver si te vas a acatarrar, que esa ventana no cierra muy bien. *(Tras una pausa.)* Por cierto, hoy es viernes. No te queda más que un litro de leche. Si quieres, antes de marcharme, te traigo un par de litros para el fin de semana.

**GUSTAVO.** Ya te he oído antes decirme que es viernes; no hace falta que me lo repitas con indirectas.

*GUSTAVO rueda hasta su mesa, y de un cajón saca una cheque-  
ra. Rellena un cheque.*

**GUSTAVO.** ¿Qué día es hoy?

**MARISA.** Dieciocho.

*GUSTAVO arranca el cheque y se lo da a MARISA, que lo guarda en su bolso, no sin comprobar la cifra. Hay un silencio incómodo, durante el cual GUSTAVO mira trajinar a MARISA. Luego, se dirige a la cama, sobre la cual la chica ha dejado sus pantalones y calzoncillos. Coge los calzoncillos y, con dificultad, dado que no puede mover las piernas, empieza a ponérselos. MARISA repara en sus esfuerzos y se acerca a él.*

**MARISA.** Trae, anda.

**GUSTAVO.** Déjame.

*Y prosigue con su lucha contra el calzoncillo. MARISA le mira hacer, conmovida ante la evidente dificultad que experimenta. Tras unos instantes, se sienta en la cama y habla, mirándose las puntas de los dedos.*

**MARISA.** Es la última vez que vengo.

**GUSTAVO.** ¿Qué?

**MARISA.** Que es la última vez que vengo.

**GUSTAVO.** Ya, ya te había oído. Pero ¿por qué? ¿Te has mosqueado por algo? Si es por lo de antes, perdona. Bueno, por lo que sea, perdona, de verdad.

*Su tono, que empieza siendo trivial, va adquiriendo ansiedad a medida que no obtiene respuesta de ella.*

**GUSTAVO.** Oye, que no quería decir nada..., es sólo que ya sabes que siempre me resulta un poco violento lo del dinero... Ya sé que a ti no te importa, pero... No lo dices de verdad, ¿no? Ya verás cómo el fin de semana se te pasa el enfado. Además, el lunes tengo que ir al dentista, y ya sabes que sin ti me cago de miedo... Pero, bueno, ¿por qué? ¿He hecho algo malo? ¿Te he dicho algo? Por favor, Marisa, no me jodas... Yo creo que hasta ahora nos hemos llevado bien... ¿Te ha salido otro trabajo? No lo cojas, yo te pago igual... Marisa, joder, yo me he acostumbrado a ti, no me puedes dejar colgado... ¡Pero dime algo, coño!

**MARISA.** No puedo seguir haciendo esto. No está bien.

**GUSTAVO.** ¿El qué?

**MARISA.** Ya sabes qué.

**GUSTAVO.** ¿Qué tiene de malo? Somos amigos, ¿no? ¿Qué tiene de malo un polvo de vez en cuando? Ya lo hemos hablado. Las cosas se han ido liando, y ahora son como son.

**MARISA.** Entonces, ¿qué soy? ¿Tu novia?

**GUSTAVO.** Yo te propuse serlo, y no quisiste.

**MARISA.** ¿Para qué? ¿Para hacer lo mismo pero sin cobrar? Oye, no puede ser. No puede ser.

*MARISA empieza a recoger sus cosas, esquivando la mirada de GUSTAVO. Pausa.*

**GUSTAVO.** Hay alguien, ¿no?

*MARISA sigue recogiendo.*

**GUSTAVO.** ¿Hay alguien? Di, ¿hay alguien?

*MARISA asiente.*

**GUSTAVO.** ¿Quién?

**MARISA.** Un hombre.

**GUSTAVO.** Un hombre, ya. ¿Eso qué quiere decir?

**MARISA.** Pues eso, que hay un hombre. Que he empezado a salir con un tío, y me gusta, le quiero, y quiero ir en serio con él, y no puedo estar viniendo los martes y los viernes a follar contigo. Hoy me ha traído él en su coche. Me ha dejado en la puerta. Si se enterara de esto...

**GUSTAVO.** Mándale a tomar por culo. ¿Cómo se llama ese cabrón?

**MARISA.** No es ningún cabrón.

**GUSTAVO.** ¿Te acuestas con él?

**MARISA.** Es el hermano del marido de mi hermana..., es de mi país, pero lleva quince años aquí. Tiene un negocio. Le va bien. Es un buen hombre.

**GUSTAVO.** ¿Te acuestas con él?

**MARISA.** Me gusta. Es un tío muy normal, me lleva, me trae... le gusta bailar, ir al cine, y se está comprando un piso. Tiene un grupo de amigos de aquí. Conozco a algunas de sus novias. El otro día fuimos a la boda de uno de ellos. Juega al fútbol... Quiere tener niños, y es el padrino del hijo de mi hermana. Lleva la foto del crío en la cartera, y una vez nos lo llevamos al zoo. Se pasó la mañana con el chaval sobre los hombros, y se reía como un loco cuando los monos empezaban a hacer porquerías delante de todo el mundo.

*GUSTAVO la escucha en silencio.*

**MARISA.** Ve películas de kárate y si hay partido por la tele no puedo contar con él. Un tío normal.

**GUSTAVO.** Normal, claro.

**MARISA.** Sí, normal, ¿qué pasa? ¿Es un pecado ser normal?

**GUSTAVO.** No. Es un pecado jugar al fútbol.



# Teatro popular y magia

de Julio Caro Baroja

Miguel Signes

*Teatro popular y magia*

de  
Julio Caro Baroja

Edita  
Biblioteca  
de Ciencias Históricas  
Revista de Occidente

Desde la primera página de *Teatro popular y magia*, publicado ya en 1974, el lector del libro advertirá qué puede depararle su lectura a la vez que, no me cabe la menor duda, adquiere la sensación de que en sus manos hay un trabajo de investigación que no solo no le defraudará, sino que va a resultarle apasionante; impresiones que, a buen seguro, a medida que avance en el libro confirmará, al tiempo que podrá recordar —algo que a muchos les será de gran utilidad— que el teatro no es solo una parte de la literatura, sino «algo que está dentro y fuera de ella». Quien lo dijo hace treinta y cinco años fue un historiador, etnógrafo y folklorista que confiesa haber ido muy poco al teatro y estar a mucha distancia de los críticos esteticistas, preocupados más por las formas y los juicios categóricos.

De especial interés ha sido para mí, aunque Caro Baroja lo trate de pasada y es lógico que lo haga así, la visión que del teatro del siglo XVIII ofrece a partir del éxito popular de autores continuadores de ideas del XVII, que por otro lado fueron ridiculizados por los neoclásicos (esgrimiendo la *Poética* de Luzán); también Moratín hijo (*La comedia nueva o El café*) y Menéndez Pelayo después («enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar como suyos y que juntaban en torpe mescolanza los vicios de todas») arreciaron en sus burlas contra ellos, lo que el autor considera producto de una curiosa miopía que solo les permitió ver «el desastroso efecto que sobre su conciencia estricta producen los disparates literarios de las comedias de magia», y no la censura de costumbres e ideas que las movía.

Esos denostados autores de teatro, utilizando los recursos escenográficos del Barroco, ofrecieron a sus espectadores como posible lo que en el escenario levantaba su imaginación, y contribuyeron al

cambio de las conciencias mediante la sátira de creencias y modo de vivir; algo que obliga a plantearse continuamente el cómo, porqué y para qué escribimos.

Julio Caro Baroja nos proporciona con este libro el estudio de un capítulo de la historia de las ideas en España a la luz de un género literario como es el de las comedias de magia, tratando de completar así su investigación de *Vidas mágicas e Inquisición* (1967), sobre las ideas aceptadas «en torno a la caída del crédito de la Astrología y a las dudas que se plantean en torno a la Magia en el tránsito de comienzos del siglo XVII a comienzos del XVIII».

El XVIII, el siglo de la Revolución Francesa, es también el siglo del neoclasicismo, el de la transición en España de los Austrias a los Borbones, es un siglo complicado que arrastra desde sus inicios, con el cambio dinástico, un gusto por lo francés donde ya se adivina su reacción ante lo barroco, pero que en España hasta 1737, en que Luzán publica su *Poética*, no adquirirá carta de naturaleza entre los ilustrados. En la confrontación de esa corriente de ideas que se agarra a las reglas y la que sigue contando con el favor popular hay que entender lo que suponen las comedias de magia en el periodo estudiado.

Las comedias de magia, una variedad de las comedias «de teatro» (Luzán clasificó las obras de Calderón en heroicas, de capa y espada, y de teatro, esto es, las que se representan con decoraciones, máquinas y mutación de escenas), tuvieron en España un éxito popular considerable a lo largo de más de cien años, hasta finales del setecientos, e incluso se prolongaron durante el primer tercio del siglo XIX, siendo las que con más regularidad batían todas las marcas de asistencia y duración en cartel.

En gran parte esto era debido al hecho de que el público —especialmente aquel



que procedía de las clases más desfavorecidas— tenía una idea de lo maravilloso y sobrenatural en la que la superstición o magia y la religión (piénsese que las comedias de santos se prohíben en 1788 para paliarlo) andaban con frecuencia confundidos; son años en que cuenta el interés que suscita el constante progreso de la técnica, unido a la situación en que se encuentran las «ciencias de la naturaleza, incapaces de arrancarle a la metafísica el inmenso dominio que todavía ostenta...». Terremotos, plagas, incendios... pueden ser considerados productos de la cólera divina ante las culpas de los hombres. Jean Sarrailh dirá que si el pueblo acepta mil creencias extrañas y tiene fe en la magia, es fruto de un largo periodo de sufrimiento y miseria. La magia proporcionaba un medio ilusorio, pero medio al fin, de liberarse de la realidad, mientras que la religión predicaba la aceptación de la miseria. Las conclusiones son fáciles de sacar. Las comedias de magia triunfaron porque supieron, como dice René Andioc, ofrecer la mejor síntesis de los elementos que forman parte de todas las obras populares y entre los que en primer lugar hay que considerar en su puesta en escena las máquinas y artefactos que contribuyen a que personajes y objetos se burles de las leyes de la gravedad y se puedan realizar grandes prodigios llenos de engaños y apariencias contra lo que es natural y lógico. Ahora bien, este elemento, la tramoya, siendo esencial, no fue el único. El exotismo, la música —canto y coreografía—, la intervención de figuras alegóricas, la mitología, las metamorfosis y disfraces, junto con los cambios de decorados se vienen a sumar de modo que la gente se acaba interesando más por el espectáculo que por la misma poesía dramática.

Si me he valido del libro *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, de René Andioc, para situar al lector en el punto de arranque de la obra de Caro Baroja, es porque este mismo lo recomienda y se lamenta de no haberlo leído a tiempo (el francés publica su tesis doctoral en 1970) y porque nosotros ya lo recomendamos también en las páginas de esta revista.

En la historia de las ideas de este periodo histórico, Caro Baroja se centra, como

estamos indicando, en el aspecto ideológico y en el contexto social que reflejan las comedias de magia, y parte en su estudio de una división entre «comedia de magia» o de efecto mágico, supersticiosa o racionalista, sensual siempre y la «comedia de figurón», satírica. División sobre la que construirá todo su trabajo, destacando «cómo al lado de la discusión intelectual acerca de la Magia, la Astrología y otras creencias, en las que el escritor teórico más esforzado al combatirlas parece ser el padre Feijoo, hay una verdadera propaganda contra ellas, de la que son responsables varios autores teatrales», entre los que destaca a Antonio Zamora y Cañizares y Añorbe.

El libro, 280 páginas, está dividido en diez capítulos, el **primero** de los cuales le sirve para introducirnos en la estructura del teatro español y para hablar de los elementos plásticos del teatro barroco, y el capítulo **décimo** de epílogo. Aquí Caro Baroja, considerando el desarrollo del teatro desde sus orígenes, recapitula sobre lo expuesto a lo largo de los ocho capítulos intermedios y ofrece sus reflexiones finales.

De los ocho capítulos restantes, de los que daré su enunciado, destaco el **quinto**, dedicado a «el figurón, la magia y las creencias supersticiosas». Pero hay que decir que todos ellos son un modelo de la concisión y rigor científico con los que Julio Caro Baroja aborda cada una de las cuestiones. En el capítulo **segundo**, «Magia y escenografía», habla de la magia como tema literario y como tema teatral, con especiales comentarios sobre Calderón y Zamora.

El capítulo **tercero**, «Imaginación: encanto y milagro», habla de las posiciones críticas de Luzán y Jovellanos («proponía prohibir las representaciones de las obras de los poetas más ilustres, porque eran irracionales e inmorales») y de las curiosas cartas críticas del reverendo Edward Clarke, inglés que estuvo en España en 1760 y 1761. También de las comedias de santos. El **cuarto**, «Mágicos y más mágicos», está dedicado principalmente a dos autores, Cañizares y Juan Salvo y Vela.

El **sexto** trata de «Duendes y figurones»; el capítulo **séptimo** sobre «el final de las Celestinas, de las brujas y de las hechiceras». El **octavo** sobre «el despotismo ilustrado», prohibiciones, reposiciones, censuras y licencias,





y finalmente el capítulo **noveno**, de «La razón de la sinrazón» o de la manera como entran ciertas ideas racionalistas en España.

Cada uno de los capítulos tiene al final una serie abundante de notas bibliográficas

de enorme utilidad. Creo, pues, para terminar, que la gente de teatro encontrará en las páginas de este excelente libro abundante material que le hará plantearse, repito, la razón de ser de su propio oficio. ■

### Fragmento

[...] Si consideramos hoy, fríamente, sin prejuicios, el teatro dieciochesco de Zamora, Cañizares y otros, hemos de concluir que, pese a todas las deficiencias de gusto que supone, tuvo un valor cultural considerable, porque contribuyó a deshacer prejuicios, supersticiones y fábulas, que habían sumido en el terror a gentes de distinto pelaje en tiempos anteriores. Atendiendo a la forma literaria puede ser en casos deleznable, aunque hay bien bonitas comedias de Cañizares, y, acaso más aún, de Zamora. Pero el teatro es una actividad que consume y devora y a este nuestro le pasó lo que le ha pasado al de otras muchas épocas sometido a la demanda de cómicos y público. ¿Qué queda del de «el siglo XIX» español, italiano o francés en conjunto? Una proporción exigua de títulos. Aún los que se conocen sirven más para leídos que para representados.

[...] Creo —por ejemplo— que resulta demostrable y demostrado que, sobre la conciencia de otros hombres nacidos en la mitad del siglo XVIII, influyó mucho este teatro criticado y que, aunque reaccionaron contra él los dados a la Literatura, ellos mismos y otros, más inclinados a las Bellas Artes, reciben de él más de una parte de su haber ideológico. Según mi parecer (que coincide con el de varios investigadores modernos) es más fácil comprender parte de la obra de Goya leyendo a Zamora y a Cañizares que leyendo a Feijoo. Porque la sátira, contra la creencia en duendes, brujas, fantasmas y hechizos de aquellos dos ingenios y otros más modestos y olvidados, está muy cerca del punto de vista de Goya al dibujar y grabar los «Caprichos» y al idear ciertos cuadritos y «pinturas negras».

[...] A veces el estudio puro de los géneros y estilos, literarios y artísticos, nos impide ver la complejidad de la sociedad en que aquéllos se desenvuelven y luchan. Porque incluso los hombres que se consideran más representativos como innovadores o revolucionarios en un orden, artístico, estético, son conservadores en otro. [...] Sistemas en conflicto, gustos individuales encontrados. Discusiones enconadas. Esta es la realidad. La abstracción es hablar del «Barroco» o «lo barroco», «lo clásico», etc., y dar a estos nombres, sobre todo en su forma más neutra, una absoluta valoración temporal, de sincronía, unidad, y ruptura total con lo anterior o posterior.

No se explica la figura del Padre Feijoo sin muchas figuras o figurillas que están frente a él; no se entiende a Moratín, si su atildamiento y limitación voluntarios no se centran en un Madrid abigarrado y un tanto energuménico, en el que hasta los frailes entraban en bandería para defender un teatro frente a otro. La discusión radicaliza a los hombres, les hace decir cosas exageradas, emitir juicios adversos categóricos, negar al de la acera de enfrente toda virtud. La cuestión, pasados los años, no es tanto ver qué hay de exageración en los juicios, como comprender por qué los hay. Donde Moratín, por ejemplo, no veía más que desórdenes, anacronismos, atentados a la moral y al buen gusto, con su criterio rigorista y sobrio a la par, después se han visto grandes bellezas y cualidades: e incluso en las comedias de los autores «decadentes», no hay tanto desorden como parece. Se podría incluso afirmar que se da un excesivo orden, por lo mecanizado, aunque nada tenga que ver con las unidades aristotélicas o los artificios de la tragedia francesa, o el teatro de costumbres moratiniano.

[...] Así pues, parece que la creación teatral arranca de dos fuerzas fundamentales. Una literaria, poética y otra plástica. Resulta también que los puristas y moralistas, los socráticos en general, consideran que hay que encauzar y purificar la primera fuerza o corriente y eliminar casi la segunda. Los que no sienten tales escrúpulos piensan que hay que aprovechar hasta los límites máximos los recursos dramáticos y cómicos, no hacer caso de unidades lógicas, aprovechar los recursos que brindan la Pintura, la Perspectiva, la Mecánica, la Música, en fin y montar un espectáculo desenfrenado si se quiere, en el que el *Deus es machina* el y cuantos recursos se hayan inventado, sirvan para excitar la imaginación, no la razón, de los asistentes: niños, mujeres, hombres, esclavos o beatos, vulgo o élite. De Homero a Shakespeare y Lope pesa la misma condena, por haber complacido a todos. Lo curioso es que con ellos fueron condenados el autor de *El mági-co de Salerno* y otros hombres humildes, hoy desconocidos en absoluto.

# El tango del emperador

## La tarantella del adiós

de Santiago Martín Bermúdez

El escritor satírico Cayo Petronio recibió de sus contemporáneos el título de *arbiter elegantiarum* con general asentimiento. Tampoco habría oposición alguna si ese título se atribuyese hoy al escritor dramático Santiago Martín Bermúdez. Lo merece sin duda no solo por la natural elegancia en su indumento y sus maneras —que también—, sino, sobre todo, por la gentileza y finura de su espíritu, en el que las musas han prodigado sus dones adornándolo con los brillos del ingenio y del saber. Apasionado lector de los libros más doctos y severos, se enriquece incansablemente con toda clase de *divinarum atque humanarum rerum notitiae*, y ese acervo cultural que en su alma se deposita y guarda como en el arca de un mercader fluye más tarde, suavemente y en el tiempo oportuno, en su conversación amena y en sus escritos sabios, escritos que suelen versar sobre temas escogidísimos de la más alta cultura, tratados con un estilo literario fluido y brillante que seduce al lector, encantado de leer con tanto placer cosas tan importantes.

¿O acaso no es importante la historia cultural de la Europa del siglo xx? Pues toda ella la tenemos en la trilogía compuesta por *El vals de los condenados* (Francia), *El tango del emperador* (Austria) y *La tarantella del adiós* (Italia). Y si alguien echara de menos a países como Inglaterra, Rusia, Alemania o *tanti quanti*, piense que por ahora no es poco, y tiempo hay y juventud le sobra a nuestro autor para ir produciendo la oportuna tetralogía, pentalogía, exalogía..., con que cierre la boca de los pedigüenos. Como decía, no es poco lo que por ahora tenemos; al fin y al cabo una trilogía no está nada mal y hay en ella abundantísimo pasto para nuestros espíritus sedientos de saber, si es que tenemos la suerte de que nuestros espíritus sean así.

Ahora bien, para los efectos de esta reseña no habrá más remedio que mutilar la

trilogía, puesto que el primero de sus miembros, es decir, *El vals de los condenados*, ya ha sido objeto del oportuno comentario en el número 24 de *Las Puertas del Drama* a cargo de Ignacio del Moral y, por mi parte, nada puedo añadir a lo ya dicho por nuestro ilustre colega. Habrá, pues, que dejar a un lado la obra en cuestión, leída por mí el 8 de septiembre de 2004 y que ahora he vuelto a leer, requerido por la indudable relación de fondo que tiene con sus hermanas.

*El tango del emperador* es como un trípode que se sostiene sobre tres personajes: el emperador Francisco José, Joseph Roth y Soma Morgenstern, y *El vals de los condenados* se sostiene sobre otros tres: Pierre Drieu la Rochelle, Louis Aragon y André Malraux. ¿Coincidencia, o similitud forzada? Una entrevista del autor con Enrique Moreno incluida en la publicación de la obra ha divulgado que Rafael Conte (que nos ha dejado mientras escribo estas líneas) tiene no poco que ver con la estructura de esa pieza. En esa entrevista, Moreno apunta: «Según parece, la presencia de Malraux te la sugirió Rafael Conte». Y Santiago responde: «Sí. Conte es también muy “afrancesado”. Le conté el proyecto y me dijo que faltaba Malraux. Lo vi claro enseguida, no necesité preguntarle por qué». Y añade una explicación: «Al morir Drieu, Malraux seguía siendo su gran amigo. Como lo había sido Aragon. Además, representaban tres tendencias, tres formas de entender la sociedad, la nación, la ley. Tres tendencias que, por cierto, ya no existen, o sólo existen como restos del pasado». Hasta aquí, la cita. Observamos de inmediato que la explicación que añade Santiago es histórica e ideológica, pero no dramática. Podría haber dicho que la inclusión de Malraux enriquecería dramáticamente su obra, y habría dicho la verdad, pero no lo dijo. Analicemos, o sea, empobrezcamos. Porque para analizar algo

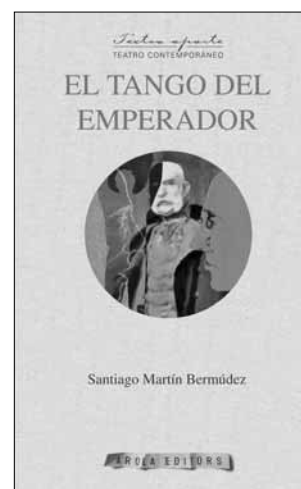
Domingo Miras

*El tango del emperador*

de  
Santiago Martín Bermúdez

Edita  
Arola Editors,  
Tarragona, 2008

Colección  
Textos Aparte  
Teatro Contemporáneo



*La tarantella del adiós*de  
Santiago Martín BermúdezEdita  
Asociación de Autores  
de Teatro y Consejería de  
Cultura y Turismo  
de la Comunidad de  
Madrid, 2009Colección  
Damos la Palabra Textos

hay que dejarlo en los puros huesos, y me siento un poco sacrilego cuando me propongo hacer semejante cosa con algo tan rico, tan opulento como es la escritura de Santiago. En fin, adelante: antes de que Rafael Conte le hablase de Malraux, el embrión dramático que bullía en el cráneo del autor tenía una estructura dual, un conflicto entre fascismo (Drue) y comunismo (Aragon) como dos fuerzas antitéticas, opuestas, enemigas, que proponían sus correspondientes soluciones para la lánguida República Francesa. Conflicto dramático neto y claro. Si incluimos a Malraux, que es la solución gaullista-anglosajona, el conflicto se resuelve, o sea, se atenúa, se enmascara, si se me permite emplear este término, la máscara, tan inquietante y teatral. Hermoso término. La obra se enriquece, se abarroca, se complica, y, al mismo tiempo, el conflicto básico se vela ligeramente, no se muestra tan descarnado, tan obvio, tal elemental. Felicitémonos por ello. Dar las cosas tan claras, tan visibles, *tan mascadas* (como dicen los castizos) es propio de los directores de escena, ya que esa es su función, que a veces llevan hasta extremos intolerables y, a guisa de ejemplo, me estoy acordando de una *Orestíada* que dirigió Mario Gas y presencié en el entonces llamado Centro Cultural de la Villa el 4 de septiembre de 2004. Allí había una Clitemnestra (Drieu la Rochelle), un Orestes (Aragon) y debían estar también unas Euménides (Malraux), pero se ve que el posible Rafael Conte helénico del siglo V a. C. no fue escuchado a la sazón por el ilustre director, porque éste, para dejar el conflicto dramático bien a la vista, omitió la tercera parte de la trilogía, exterminó a las Euménides (eso sí, nos contó vis a vis el argumento por si no lo sabíamos), y nos sirvió un Esquilo corregido y mejorado. Así que, por mi parte, bien venido, querido André.

¿Y hay también tres patas sosteniendo al *Tango del emperador*? ¿Cuáles serían las dos que representan el conflicto dramático? ¿Estaría ese conflicto en las amistosas escaramuzas en que a veces se enzarzan Roth y Morganstern, llamándose recíprocamente payaso o alcohólico? Todo lo contrario, por supuesto: esas cariñosas peleas no hacen más que confirmar su recíproco amor. Yo creo que hay un cuadro que nos revela sutilmente la

oculta estructura de la obra: se trata de la audiencia en que, en 1914, el emperador Francisco José recibe a los dos jóvenes judíos procedentes de Galitzia, esa provincia que, en el reparto de Polonia, se anexionó la emperatriz María Teresa haciendo que Federico de Prusia se quejara a Catalina II de que la austriaca, con sus lloriqueos por la pobre Polonia, se apresuraba a quedarse con la mejor parte del botín. Aquella pareja de judíos de Galitzia habla con el emperador para pedirle protección para los judíos del Imperio, aquel inmenso estado danubiano, el Imperio austro-húngaro, que venía a ser un mosaico de pueblos con distintos idiomas, sentimientos e intereses. En esa audiencia, el emperador aparece como una figura paternal, débil y tierna que se interesa por sus súbditos judíos, su cultura, sus costumbres y, sobre todo, por su pacifismo. Es cierto que cuando se celebra dicha audiencia, en la fecha fatídica de 1914 y que termina bajo el cañón de la Gran Guerra, al pobre emperador solo le quedan dos años de vida, pero no importa: su espectro saldrá cuando haga falta de la Cripta de los Capuchinos para acompañar a sus amigos Yosik y Soma a París, a Sarajevo, o al *show* de Morgenstern. También cuando Roth muera visitará a su amigo en Nueva York, e incluso ya en 1995, muerto igualmente Morgenstern, los tres espectros juntos harán una segunda visita a Sarajevo y allí se reunirán con el espectro de Bozena Malec, la joven periodista bosnia cuyo largo papel, la carga emocional que contiene y su terrible final creo que la hacen digna de figurar con su nombre en el *dramatis personae* del pórtico del edificio. A mi juicio, las tres patas del trípode que sustenta la obra se reparten el conflicto de una manera no poco sorprendente: de una parte, los dos escritores, y de la otra, el emperador. Los que habían solicitado la audiencia, y el que la concedió. ¿Conflicto entre los escritores y el emperador? ¿Conflicto con esa figura paternal, amorosa y complaciente? Ciertamente, no se trata de un conflicto expreso ni, por supuesto, de intereses contrapuestos. Es algo mucho más sutil: ellos han pedido protección al emperador y, a través de él, al poder. Y el poder no les ha protegido. En el terrible año de 1934, dieciocho años tras la muerte de Francisco José, se reu-



nirán en París para celebrar el cumpleaños del difunto emperador y, allí, el clarividente Joseph Roth declara le necesidad de la guerra preventiva contra Alemania para evitar males mayores. La guerra estallará cinco años después y los mayores males se producirán bien multiplicados. Ese es el conflicto. Santiago Martín Bermúdez nunca ha ocultado el interés que siente por el pueblo judío, y ese interés está siempre presente en este *Kaisertango*, con sus costumbres, sus ritos, sus palabras de yiddish. A veces parece hablarnos él mismo: «La música ha sido siempre mi gran pasión», dice Morgenstern, por ejemplo. El antinacionalismo (la nación como enemiga del judío) aparece como causante de la disolución de aquel Imperio austro-húngaro que durante siglos protegió a Europa de los otomanos y cuyo desmembramiento también lamentó Toynbee. Roth dice, en la página 149: «No fueron ellos, fueron sus abuelos. Eran una nación. Ahora, han decidido ser varias naciones, chiquititas, orgullosas, independientes. Así que deshacen lo que hicieron los abuelos». Y el emperador, en la página siguiente: «¿Qué Europa habéis hecho? Estaréis satisfechos. Europa se ha quedado sin judíos. No puedo imaginar Europa sin judíos. ¿Cómo ha podido amputarse Europa los judíos? ¿Cómo no ha muerto desangrada y desfallecida sin ellos? Sé también que los checos se han quedado sin alemanes, estarán contentos. Y ahora los serbios y los croatas quieren quedarse sin bosnios. Igual que los alemanes, que quisieron quedarse con lo de todos, y sin nadie a su lado». Es curioso lo que dice Morgenstern acerca del estado de Israel: «Pensaba instalarme allí. Pero no lo hice. Viajé, vi aquello... Salí muy confuso. Recuerda el Golem. Hicimos el Golem. Se llama Israel, y es una gran potencia militar. Protege a unos cuantos millones de judíos de los enemigos. Pero es el Golem. Nos protege, y nos destruirá». (Aconsejo al lector recordar *El Golem*, de Gustav Meyrink). La escena con Paul Celan es inolvidable. Morgenstern dirá: «¿Se puede escribir poesía después de Auschwitz?, y Celan y él recitarán la letra del *Tango de la muerte*, o *Tango de Auschwitz*: “Negra leche de la aurora te bebemos de noche...”». Espantoso, abrumador. En un final esperanzado y consolador,

los dos escritores son cariñosamente invitados por unos celebrantes a participar en el *pisaj* o Pascua judía, la cena fraternal que conmemora los sufrimientos del pasado en la paz presente. El dulce final de una obra amarga.

Pero aún nos falta un miembro de la trilogía, *La tarantella del adiós*, en que la historia reciente de Italia se nos presenta de la mano de dos inolvidables criaturas del divino Ariosto, Angélica y Medoro. Angélica, la Democracia Cristiana, y Medoro, el Partido Comunista Italiano. Los años cincuenta están servidos. Pero aquí estamos ya en el momento en que la famosa dualidad está siendo superada, se insinúa el *compromiso histórico* y, más allá, los tiempos subsiguientes, el juicio de la Historia sobre la DC y el PCI, incluso asoma fugazmente por una rendija el rostro del *cavaliere*, aunque siempre a través de una simbología que resulta bastante oscura, al menos para mí. Es evidente en todo caso que esta tercera parte de la trilogía ha sido escrita con mucha más libertad que las dos anteriores. El surrealismo campa por ella, al principio con una cierta contención, y francamente desmadrado en la segunda parte. El autor juega sin recato alguno, con las cartas boca arriba, cuando bromea con Pasolini y con Kafka, como denuncia el prologuista. Hay un par de temas que fueron insinuados en el *Tango* y que en la *Tarantella* son ampliamente aprovechados: se trata de Freud y del Nuevo Testamento. En la primera, Morgenstern le dice a Roth: «Deberías tumbarte en uno de esos divanes del doctor Freud», y el segundo responde: «Ahora sí que me has jodido, amigo mío. ¡Y me nombras a ese espantoso judío vienes, a ese charlatán de Freud! Vas a amargarme la noche». Pues bien: En *La tarantella*, tenemos al señor Freud presente y bien presente: sueños y más sueños, asociaciones de ideas, símbolos continuos, y hasta sesiones de psicoanálisis en toda regla. Y el segundo tema, ese Nuevo Testamento que Roth describe al emperador como un pegote que los cristianos han añadido al Libro, al que ellos llaman *Antiguo Testamento*... ¡ah!, en la *Tarantella* de nuestros pecados veremos a Medoro como Cristo y a Angélica como María Magdalena pasándoselo en grande con una irreverente caricatura que lleva derecho a Santiago al Índice de los



autores nefandos, en la ilustre compañía de Darwin, Zola, Voltaire y Javier Marías, que aborrece las procesiones de Semana Santa. Por si fuera poco, ¡se menciona a Ratzinger! A propósito de la pitagórica transmigración de las almas, Angélica le pregunta al perro: «Así que es un ascenso. ¿Quién eras? ¿Ratzinger?». Y el perro responde: «No, ese todavía da guerra por ahí. Y si no me equivoco, después de un ascenso tan previsible como innecesario, va a tener que pasar por el es-

tadio de saltamontes en el desierto. Tal vez tenga el honor de que se lo coma San Juan Bautista. De ahí, tendrá que trepar poco a poco. Será largo, pero no demasiado difícil para él». En fin, haciendo gracia de la judicial defensa de la tortura, que tampoco sería mal testimonio de cargo, cerraremos la reseña con esta perla de Medoro: «En un país como éste nunca se come uno bastantes curas. Son los curas los que acaban comiéndote a ti». ■

## La travesía (1927-2008). Memoria de mi tiempo

de José Monleón

Ignacio Amestoy

*La travesía (1927-2008).  
Memoria de mi tiempo*

de  
José Monleón

Edita  
Marcial Pons,  
Madrid, 2008

Colección  
Ediciones de Historia

«Siempre he intentado conjugar el interés estético con el compromiso ético. Es decir, construir una estética de la ética, basada en la coherencia», son las primeras palabras de José Monleón en su libro *La travesía (1927-2008). Memoria de mi tiempo*. En su epílogo, en el que el autor se sueña dormido, en un pasado-presente, mientras navega de Valencia a Palma de Mallorca para hacer su servicio militar, se le presenta un soldado que le pide que se identifique, cosa que hace con rotundidad: «José Monleón Bennácer, agnóstico, judeo-español, moro, marrano, latinoamericano y mediterráneo». El centurión inquiriere: «¿Alguna observación?». Y Monleón contesta, subrayándolo: «Nunca se adaptó a las costumbres de su especie». Tras dar cuenta de la marcha del controlador militar, el autor traza el desenlace de la escena, del sueño y del libro: «Me acuesto de nuevo. Y el cielo se llena de bosques y cumbres sombreadas, en las horas machadianas de la tarde».

No es una autobiografía al uso la que estructura y escribe Monleón en estas memorias. Aunque no dejan de estar los datos que nos sitúan a uno de los protagonistas más relevantes del teatro español en su muy ajetreada historia y en sus múltiples geografías, *La travesía* plasma el imaginario de uno de

nuestros intelectuales más destacados en sus ideas y en sus creaciones. Monleón sobrevuela sobre su nacimiento en enero de 1927 en Tavernes de la Valldigna, en Valencia; sobre su paso con nueve años por Marruecos, donde en una escuela francesa le explican que «Francisco I era un rey astuto e inteligentísimo y Carlos V una especie de bobalicón»; sobre su vuelta a la Península, a la Costa Brava, porque su padre «entró como telegrafista en Port-Bou, ciudad fronteriza y bombardeada por los nacionales»; sobre los primeros cursos de bachillerado en Gerona, «cuando metieron a mi padre en la cárcel», o sobre la llegada a Valencia, sus estudios de Derecho y su descubrimiento del teatro.

Madrid, su encuentro con José Ángel Ezcurra, y sus aventuras en *Triunfo* y, más tarde, en *Nuestro cine* y, sobre todo, en *Primer Acto*, es el punto de inflexión de su vida. Sin lugar a dudas, el fiel espejo de Monleón será la revista *Primer Acto*, que cumplió en 2007 sus cincuenta años. Desde *Triunfo*, hasta la muerte de Franco, «la construcción de un pensamiento frente a la Dictadura, con sus obligadas estrategias y la creación de vínculos de complicidad que permitieran expresar algo de lo que estaba amordazado». Desde *Primer Acto*, el seguimiento puntual y testi-

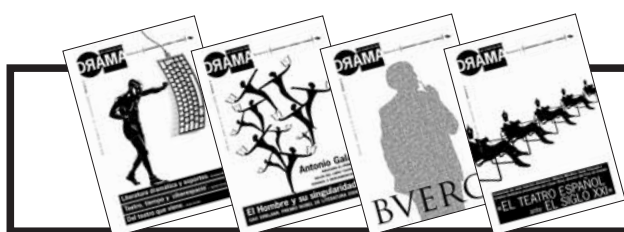
monial del teatro que se escribía y se hacía en el mundo —publicándose obras de autores como Brecht, Beckett, Pinter, Heiner Müller, Saramago o Tawfiq Al-Hakim, y haciéndose el desentrañamiento de directores como Brook, Grotowsky, Sthreler, Ronconi o Kantor— y, claro está, en España, con una atención puntual a nuestros autores y a la edición de sus piezas, y, también, estableciendo un sólido puente con América Latina y sus movimientos teatrales, y en esta colosal aventura ultramarina un justo recuerdo a Luis Molina, «personaje que merece un respeto de nuestro teatro que no ha tenido».

De los diez capítulos, con epílogo, que tiene el libro, el sexto lo dedica el autor a sus «espacios propios». El primero, el ya apuntado de *Primer Acto*. El segundo, su creación teatral: junto con otras piezas, *Sefarad*, *La noche de Casandra*, *Argonautas 2000*, *El clavel y la espada...*, fruto de sus cercanos y lúcidos análisis sobre «la violencia mediterránea», vinculada a sus relevantes ensayos *Humanismo y barbarie* o *Cultura democrática*. En este capítulo, además de remarcar experiencias como la vivida con el prodigioso Távora y La Cuadra, Monleón se plantea «un teatro del futuro», en el que habrá de liberarse al espectador «de su condición de complacido cliente». El tercer espacio, la Real Escuela Superior de Arte Dramático, de la que es catedrático emérito: «Teníamos que buscar, una y otra vez, el origen de la creación teatral en la existencia personal y en las circunstancias sociales, en el momento *fundacional* —puesto que el texto se escribe en un momento dado y el teatro lo usa en tiempos dispares— y en el nuestro». Concepto de un magisterio que en la vida de Monleón se ha extendido y se extiende fuera de las aulas. Cuarto espacio, la dirección de festivales: Elche (1994), Mérida (1984-1989) y Madrid Sur (desde 1996 hasta ahora mismo).

Y quinto espacio: el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo, espléndido edificio teórico y práctico conformado por foros, festivales, programas pedagógicos, encuentro, talleres o cursos que desde Madrid, Almería, Toledo o Alicante se extienden a Marrakech, Rabat, Tel Aviv, Cagliari, Sarajevo, Sofía, Estambul, Delfos o El Cairo.

Apartado especial en *La travesía* es el que otorga Monleón a la «Cultura de la Alianza». Frente al «choque de civilizaciones» de Samuel Huntington, opta por la «Alianza de Civilizaciones». «Soy hombre de teatro y tengo la experiencia de textos dramáticos o representaciones que han situado en un mismo punto, a través de una comunicación personal, a gentes de culturas muy distintas y hasta antagónicas», subraya el autor para avalar su tesis desde el ámbito en el que ha desarrollado y desarrolla de manera ejemplar su fecunda trayectoria vital.

José Monleón ha concebido *La travesía* como un viaje por su pensamiento, más que por su biografía. En una página de su libro hay una glosa entrañable que retrata al intelectual, al escritor, al gestor y a la persona, bajo el título de «El viajero», precisamente. Monleón nos habla de los seres humanos y sus legados: «Los hay que dejan en herencia sus bienes y sus actos, los hay que dejan sus ideas, sus libros o sus versos. Y están los que dejan la nave para que otros sigan el viaje». Y, claro, el viaje del hombre en su vivir será objeto de su reflexión: «Admiro a esos viajeros cuyo destino es un punto imprevisto en el camino elegido». Para, luego, completar el dibujo del modelo de sus viajeros: los que «creen en el objetivo del viaje, y reman mientras pueden». Y concluye: «Su herencia es el puesto que dejan en la nave. Sólo a ellos deberemos un día el escapar a las corrientes». *La travesía* nos confirma algo que ya sabíamos, que Monleón es unos de estos viajeros. ■



#### COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuaderne sus revistas utilizando las grapas omega



# El juglar del Cid

de Pedro Manuel Villora

Ignacio del Moral

*El juglar del Cid*

de  
Pedro Manuel Villora

Premio  
Mención Especial  
del III Premio  
*El Espectáculo Teatral*

Edita  
Ediciones Irreverentes  
Madrid, 2009

Colección  
Colección de Teatro

Encuadrado en ese compartimento que acaba por ser para muchos autores la celda donde se cumple una condena de larga duración, el de «autor joven», Pedro Villora (1968) exhibe, sin embargo, una trayectoria que empieza a ser considerable, a lo largo de la cual ha ejercido como dramaturgo, director, periodista, crítico, biógrafo, ensayista y seguramente alguna cosa más.

Como autor teatral su obra, que incluye tanto textos originales como versiones y adaptaciones, ha recorrido diversos registros y explorado diferentes formas expresivas, mostrando siempre un gran amor por la palabra, preocupación por las relaciones humanas y un conocimiento nada superficial de la tradición clásica, así como de la obra de sus autores contemporáneos, tanto los que pertenecen a generaciones anteriores a la suya como de sus más estrictos coetáneos. Algo que, desde luego, no todos pueden decir. Inquieto, independiente, irónico y sin pelos en la lengua, Villora es una figura que para algunos resulta incómoda, pero que, aunque alguno le pese, empieza a resultar ineludible a la hora de trazar un panorama del teatro español contemporáneo.

La obra que nos ocupa, *El juglar del Cid*, está concebida como soporte para un espectáculo unipersonal, un largo monólogo salpicado de canciones y rupturas estilísticas, solo parcialmente similar a otros espectáculos de este tipo que últimamente proliferan en los escenarios: espectáculos que en principio se basan en, y se la juegan con, la personalidad o el carisma de su intérprete (en este caso, el actor-cantante Juanma Cifuentes, excelente cómplice de nuestro autor en esta y otras aventuras escénicas) pero que no suelen contar con un soporte literario de la enjundia y elaboración que el texto de Villora proporciona.

Partiendo de un considerable conocimiento de la historia y el corpus literario medievales, y utilizando un lenguaje a la vez fresco y dotado del colorido y el sabor propio de la época que quiere evocar, en el que se entrelazan con destreza conceptos y términos pro-

pios de nuestro tiempo, el texto, a caballo entre lo narrativo y lo propiamente dramático, propone de un mecanismo tan válido como cualquier otro, en virtud del cual un juglar, autor del fundacional *Cantar de mio Cid*, nos cuenta a su manera las aventuras del Cid, en una versión desenfadada y próxima, que en ocasiones contrasta con —e incluso desmiente— lo que él mismo nos contó en su poema.

El supuesto juglar, «medio hebreo, medio árabe, medio cristiano y medio actor», que dice ser el propio Cide Hamete Benengeli, y que además se revela —procedimiento quizá innecesario— como una especie de vate intemporal que, además del *Quijote*, se atribuye la autoría del *Cantar de Roldán*, y hasta la *Odisea* y el *Gilgamesh*, no tiene inconveniente en hacer digresiones de todo tipo, ofreciendo sus reflexiones, que cabe pensar son en buena medida las del autor, acerca de los diferentes temas que salen al paso; y son muchos, desde luego: la guerra, el racismo, la estupidez y la ambición humanas en todas sus manifestaciones, la mujer... y la patria, la nación.

Y es aquí donde el autor se la juega con todas sus consecuencias, y no creo que a Pedro le importe si me detengo para, como su personaje, hacer alguna reflexión, espero que no del todo extemporánea. Perteneciente a una generación postransición, nuestro joven dramaturgo está libre de algunas hipotecas y servidumbres de las generaciones anteriores, que en ocasiones ven su discurso, o la libre expresión del mismo, amordazado o al menos condicionado por prejuicios y condicionamientos derivados de posicionamientos inamovibles, y a menudo acrílicos, en determinados nichos ideológicos. Nada hay peor para muchos de nosotros que ser tomados por lo que no somos por el hecho de que alguna de nuestras opiniones coincida parcialmente con algún principio incluido en el *pack* ideológico del contrario.

La falta de prejuicios en este sentido que demuestran algunos, y no solo jóvenes, les vale por lo general ser calificados como pertenecientes o, peor aún, entregados al bando

opuesto, en un ejercicio de tosquedad analítica que lastra gravemente nuestra vida civil.

En el texto que nos ocupa —y es inevitable incidir en esto, porque, a pesar de ser uno de tantos asuntos que trata, constituye en la práctica su rasgo más acusado y para muchos polémico, hasta el punto de que el espectáculo ha tenido problemas para ser programado en algunos lugares—, Villora se muestra partidario de considerar a España como única nación, común de todos los españoles, heredera de una tradición mestiza, rica, compleja, conflictiva; una nación cuya historia es, según dice el personaje, «como la morcilla: está hecha de sangre y se repite». Una nación poseedora de un presente polidrico y un futuro que desea común a todos los habitantes de lo que aún se llama España. Canta el juglar: «No está de moda / tierra de España / contar tu historia / creer en tu unión. / No es mi problema, / es lo que siento: / no me avergüenzo / de ser español».

No debe inferirse de esto que el *El juglar del Cid* sea una soflama de nacionalismo español. Hay mucho más en este texto, irregular y quizá excesivo: como decíamos antes, hay, aparte de buena literatura y poe-

sía escénica, ironía, reflexión, humor y melancolía, y sobre todo una excelente partitura para un cómico solista. En su última escena, y ya desligado del relato de las aventuras del Cid, el personaje, fundido ya definitivamente con su intérprete, hace una vigorosa defensa del oficio del cómico, del hombre de teatro, como testigo, como espectador incómodo, como fustigador inmisericorde de la falsedad y la hipocresía: «Porque en la vida hay tanto fingimiento, en la escena sólo aceptamos vivir con la verdad, hacer de la verdad un juego que merece ser jugado, llegar con la verdad hasta las últimas consecuencias. Cuando la vida se transforma en ficción, entiendes que el actor es el más vivo de todos, el único que nunca se engaña, el que finge actuar para demostrar mejor la distancia entre la falsedad de vivir fingiendo y la verdad de poder llamar a las cosas por su nombre».

La edición que comentamos incluye una introducción del historiador Fernando García de Cortázar, que concluye diciendo: «Buen nombre tienes, Pedro Manuel, pero acaso gracias a tu juglar del Cid mucho mejor lo tengas en adelante». ■



## Teatro breve andaluz

de varios autores

*El siglo veinte*, de Tomás Afán; *Dos exiliados*, de Antonio Álamo; *Quiero compartir tus sueños*, de Fernando Almena; *Función única*, de Jesús Domínguez; *El ascensor*, de Salvador Enríquez; *Una tarde de agosto*, de Antonio Hernández Centeno; *eCCe hOmO (que tu ves ahí)*, de Juan G. Larrondo; *En la noche*, de Dámaris Matos; *Comprensión*, de Adelardo Méndez Moya; *Librame, Señor, de mis cadenas*, de Antonio Onetti; *Allá él*, de Concepción Romero, y *En el monte del olvido*, de Alfonso Zurro.

Aunque con algunos años de demora, la edición es de 2005, llega a *Las Puertas del Drama* este comentario sobre *Teatro breve andaluz*; y es para mí un placer publicar estas líneas, andaluza también por haber nacido en Jerez de la Frontera y con la memoria viva de lo que fue mi primera infancia en esas

tierras hermosas. Deseo desde aquí expresar, como investigadora y amante de la literatura dramática, mi felicitación a Lola Vargas y a María Jesús Bajo, responsables de la Colección Textos Dramáticos a la que pertenece el volumen que ahora nos ocupa.

Se inicia este con una «Introducción-Prólogo» donde se insiste en la reivindicación de la autonomía de la que son originarios los autores (quizás por ello me he atrevido a romper el código del género «reseña» y he aportado el dato de mi origen) y un breve resumen de la obra y caracteres de cada uno de los antologados. Tras estas páginas, se recogen doce textos de temas variados y estéticas diversas, que coinciden, no obstante, en lo principal, en querer ser un reflejo del aquí y ahora de parcelas conflictivas de la sociedad en la que han surgido. La actualidad menos amable recorre

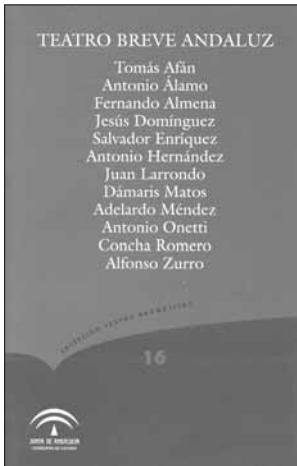
Virtudes Serrano

*Teatro breve andaluz*

de  
varios autores

Introducción-Prólogo  
Ramón Espejo Romero

Edita  
Centro de Documentación  
de las Artes Escénicas  
de Andalucía



las piezas de esta recopilación, dando fe con ello de la apuesta de la dramaturgia actual por el compromiso ético, social y personal, que el buen teatro ha mantenido con la *polis* desde sus orígenes occidentales y, como entonces lo hicieran los grandes autores, los nuestros optarán por una fórmula seria y dolorida o mostrando la mueca burlesca de la comedia.

Tomás Afán contrapone a Él y Ella, mediante un proceso secuenciado e inconexo, con su memoria de *El siglo veinte*, motivo temporal que se va repitiendo a lo largo del texto. *Dos exiliados*, de Antonio Álamo, ofrece, en pocas páginas pero con gran intensidad dramática, el problema de quienes luchan fuera de su territorio y de la cotidianidad de lo terrible. Él es blanco, pero no tiene lugar en la vida; pasa el rato en antros como el de la pieza, buscando la violencia sexual fuera de su entorno cotidiano. Ella es jamaicana, una madre que se prostituye fuera de su tierra. Son dos perdedores del primer y tercer mundo, enfrentados por su origen y unidos por su condición. Fernando Almena elige también el tema del inmigrante en *Quiero compartir tus sueños*, una pieza donde el choque lingüístico se convierte en signo escénico y símbolo de la difícil comunicación intercultural para y entre cada uno de sus tres personajes (dos extranjeros —Hombre y Mujer— y un Funcionario en una oficina de inmigración). El Hombre mantiene la esperanza; la Mujer ya la ha trocado en desengaño. La llegada del Funcionario pondrá fin a las ilusiones del Hombre, aunque, trágica ironía, este sale de escena sin conocer su destino.

Jesús Domínguez enfoca en su *Función única* las diferencias entre hombres y mujeres desde un punto de vista original, ofreciendo motivos y razones de unos y otros. Destaca la estructura metateatral y la secuencia en la que se superponen el monólogo con la conversación a través del móvil.

Un corte en el fluido hace que en *El asensor* de unos grandes almacenes queden encerrados los últimos compradores; con esta estrategia, Salvador Enriquez ha creado una fábula sobre la ilusión, la fe y el cambio de los destinos que afectan a unos seres que son prototipos de otros tantos de una sociedad perdida en el consumo y la apatía.

Discursos caóticos de mentes alteradas por el calor conforman el material drama-

túrgico de *Una tarde de agosto*, de Antonio Hernández Centeno. Juan G. Larrondo marca con un trazo de humor negro la irónica mirada que lanza sobre los «espectáculos de realidad» que se han convertido en carnaza televisiva en *eCCe hOmO (que tu ves ahí)* [sic. p. 185]. Dámaris Matos, en *En la noche* lleva a cabo un itinerario de búsqueda en diecisiete secuencias protagonizadas por Josephine. *Comprensión*, de Adelardo Méndez Moya, coloca al receptor ante el tema del machismo administrado no solo por el marido, sino también por el sacerdote.

Entre seres marginados por la droga se desenvuelve el argumento que construye Antonio Onetti en *Librame, señor, de mis cadenas*; en esta pieza vuelve a plantear una situación real, con personajes reales y con un sistema verbal que transporta al microcosmos de miseria, humanidad y dolor caracterizados con toda su crudeza. Destaca el proceso psicológico de ella y el sentido de tragedia por la presencia de un destino ineludible.

Casi todo el teatro de Concha Romero trata de la subversión de la mujer enfrentada a una estructura que la anula y supedita a las decisiones del varón. En *Allá él* no podía ser de otra forma; aunque Pepa Garrido, su protagonista, dejó su profesión de actriz por amor y acaba de ser abandonada por su marido, conseguirá encontrar el medio de hallar de nuevo su camino. La habilidad expresiva y los juegos metateatrales están presentes, como en otros de sus textos, en este monólogo.

Por último, *En el monte del olvido*, de Alfonso Zurro, presenta, en la rebeldía de los dos ladrones que habían de acompañar a Jesús en el Calvario, y, bajo la especie metateatral del figurante, la falta de sitio de quienes no gozan de una posición y una fama. El ingenio de Zurro y su sentido del humor conforman esta farsa bíblico-teatral en la que también juega su papel la Señora de la limpieza.

El conjunto es heterogéneo, como apuntábamos, tanto por las estéticas o los elementos temáticos como por las fechas de realización de las piezas, pero ello no debe ser considerado sino una ventaja porque permite conocer los textos dramáticos que existen hoy y que, en muchas ocasiones, si no se realizasen iniciativas como esta, se convertirían en figurantes sin voz, condenados a ser ignorados por la memoria del teatro. ■



El teatro también se lee

# Leer teatro es leer la vida

Román Álvarez

Ya decía Michel Foucault que las palabras vagan a la aventura y que duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. Ángel Gabilondo, antes de meterse a ministro, sostenía en uno de sus ensayos filosóficos que hay que saber liberar en cada palabra todas sus posibilidades de vida, de espacio y de recreación. Las palabras no se agotan en espacios inertes. Ahora las palabras, cuando están escritas, aletean trémulas en el espacio blanquinegro de la hoja impresa al ritmo implacable del cursor. Vivimos en unos azarosos tiempos en los que el ser humano ha delegado en la televisión la capacidad de imaginar y en el ordenador la capacidad de pensar. Quienes nos dedicamos a la enseñanza nos preguntamos con frecuencia cuánto leen nuestros estudiantes y evocamos con cierta nostalgia la escuela en la que había un armario con libros, coronado por un globo terráqueo en el que no acabábamos de ver claro aquello de que la Tierra estaba achatada por los polos. Ese armario vetusto y desportillado era el depositario de nuestros anhelos cuando una vez a la semana el maestro nos premiaba con la llamada «lectura libre»: cada alumno elegía un libro y en él se enfrascaba durante un tiempo que siempre se antojaba corto. Esas lecturas, espejo de azogue de nuestras porfías cotidianas, nos redimían en buena medida de la caverna helada de la ignorancia y colmaban las ansias por vislumbrar otras realidades distintas de las plasmadas en la enciclopedia.

Con el paso del tiempo uno se da cuenta de que el verbo leer no admite formas de imperativo por mucho que lo conjugemos. No sabría decir si en la actualidad se lee más teatro o más poesía. A juzgar por los espacios que las librerías dedican a estos géneros, yo diría que ninguno de los dos despierta irrefrenables pasiones lectoras. Sin embargo, creo que la lectura de textos teatrales es sumamente enriquecedora y gratificante. Es verdad que el espectáculo teatral requiere muchos elementos expresivos y que incluso puede prescindir

del texto. Pero la lectura serena y saboreada de una obra de teatro despierta un sinfín de evocaciones, excita la imaginación, nos hace crear mundos a nuestro antojo. Hacemos que los personajes actúen, se vistan, se muevan y gesticulen a capricho. Leer teatro es leer la vida. ¿No nos dice nada el hecho de que una de las más grandes figuras de la literatura universal haya sido, precisamente, un dramaturgo?

En la primera mitad de los setenta eran frecuentes las «representaciones» de teatro leído en los colegios mayores y residencias universitarias, y aunque pudiera parecer que tenían un tufillo «colegial», lo cierto es que gracias a esas lecturas muchos descubrimos una literatura novedosa. En esas veladas —para las que se reclutaban actores de residencias masculinas y femeninas— era inevitable *La venganza de Don Mendo*, con mayor o menor énfasis declamatorio, con más o menos afortunada dicción, pero también abrimos los ojos al teatro social, al compromiso ético, político y moral de Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo o José María Rodríguez Méndez. Y de la mano de estos dramaturgos fuimos atisbando una realidad política que hasta entonces se nos había hurtado.

Ahora mis alumnos tienen como lecturas obligatorias, de las que han de dar cuenta en el examen, *Hamlet*, *El sueño de una noche de verano* y *La tempestad*, ejemplos shakespearianos de tragedia, comedia y romance. Y puedo asegurar que las leen. Shakespeare sigue teniendo adeptos. Sus lectores aprecian el valor estético de unos textos en los que juega como nadie con el lenguaje, con los grandes misterios del ser humano, con sus grandezas y miserias. El teatro, tanto en la época isabelina como ahora, se escribe para ser representado. Pero su lectura es balsámica y se asemeja a la resurrección de Lázaro: levanta la losa de las palabras y desvela los arcanos de ese magma incandescente que es la existencia del ser humano y su azacaneado deambular por este gran escenario que es el mundo. ■



# LOS PRIMEROS FRUTOS

Jesús Campos García

Después de cultivarlo unos nueve años, el huerto comienza a dar sus primeros frutos. Muchos fueron los avatares desde que, a comienzos de siglo, las asociaciones del sector emprendimos la tarea de redactar una propuesta del Plan General de Teatro. Desde el principio, y en el cumplimiento de sus funciones, el Ministerio de Cultura atendió la infraestructura y coordinación de la comisión de estudio, y si bien es cierto que una representación del INAEM asistía a las reuniones, su papel se limitaba a coordinar y asesorar, pero nunca esta presencia podía interpretarse como aceptación de lo que allí se acordaba. Tampoco la edición de la propuesta, realizada en 2007, podía entenderse como una aceptación; de hecho, en el libro no figura el logotipo de quien lo edita, ni ningún representante del INAEM estuvo en la mesa durante el acto de presentación celebrado en el Teatro María Guerrero, con lo que, tras las felicitaciones de rigor, el proyecto parecía relegado sine día.

Bien es cierto que el hecho de que la aplicación del Plan sea una tarea que debe acometerse desde las tres administraciones —estatal, autonómica y municipal— dificulta el acto inaugural, circunstancia con la que ya contábamos, por lo que nunca aspiramos a adhesiones inquebrantables, firmas mediáticas, ni actos protocolarios; relumbrones que nunca están de más, pero que no son el objetivo.

Una de las virtudes del Plan es que permite una aplicación asimétrica y paulatina. De hecho, algunas comunidades, a iniciativa propia, ya han puesto en práctica muchas de sus propuestas. No obstante, se echaba en falta una respuesta clara y decidida por parte de la Administración central, de la que demandábamos que cambiara su antigua función coordinadora por la de agente activo.

En la reunión convocada por el INAEM el 16 de diciembre de 2009 con representantes de las comunidades autónomas y de las asociaciones del sector, D.<sup>a</sup> Cristina Santolaria, subdirectora de Teatro, presenta por primera

vez el Plan como documento de trabajo asumido por el Ministerio, y lo hace en presencia de su director general, D. Félix Palomero, quien anuncia el compromiso de actuar atendiendo las peticiones del sector en el ámbito que le compete: coordinación de las comunidades autónomas y presencia de nuestro teatro en el exterior. Un paso más, en mi opinión de gran relevancia.

Posteriormente, y en respuesta a la pregunta parlamentaria formulada por el diputado popular por Cantabria, Sr. D. José M.<sup>a</sup> Lasalle, acerca del Plan, D. Félix Palomero responderá —según el borrador que se nos facilitó en su día— informando de la constitución del Observatorio de Seguimiento del Desarrollo del Plan General del Teatro y exponiendo una serie de actuaciones de próxima ejecución, entre las que nos importa destacar la difusión en el extranjero de la dramaturgia española contemporánea mediante un programa de traducción al inglés de una selección de textos.

Se alude aquí de forma puntual a una acción específica encaminada a potenciar la difusión de nuestra obra dramática, y aunque serán muchas más las acciones de distinta naturaleza que en un futuro próximo incidirán favorablemente en la mejor difusión de nuestra obra, no conviene olvidar que, con independencia de las que nos conciernen más directamente, todas y cada una de las acciones que se recogen en el Plan pueden y deben favorecernos en la medida en que la autoría española contemporánea se implante con el rango que le corresponde en el día a día de nuestra práctica escénica. Aunque para eso será necesario que tanto la profesión como nuestros gestores y políticos teatrales tengan muy presente que el teatro español —como la música española— es el escrito por españoles, una obviedad que nunca está de más recordar, pues solo desde esa premisa tan incuestionable el Plan alcanzará su verdadero sentido.

Celebremos, pues, la recolección de los primeros frutos y dispongámonos a seguir cuidando el huerto. ■

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

