

LAS PUERTAS DEL
DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



500 pts. Siglo XX ó XXI. Otoño 2000. Número 4



Antonio Gala

INAUGURA EL PRIMER
SALÓN DEL LIBRO TEATRAL
ESPAÑOL E IBEROAMERICANO

El Hombre y su singularidad
GAO XINGJIAN. PREMIO NOBEL DE LITERATURA 2000

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
Juan Polo Barrena

VOCALES
Fernando Almena Santiago
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero

Josep María Benet i Jornet
Fermín Cabal Riera
Salvador Enríquez
Yolanda García Serrano
Juan Alfonso Gil Albors
Manuel Lourenzo
Ignacio del Moral
Antonio Onetti
José Sanchis Sinisterra
Miguel Signes Mengual

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Salvador Enríquez
Alberto Fernández Torres
Santiago Martín Bermúdez
Ignacio del Moral

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro
www.mmptriana.com

IMPRIME
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR
500 pts.

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
1.500 pts.

OTROS PAÍSES
2.000 pts.

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:
C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid
Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92
E-mail: aat@aat.es
http://www.aat.es

Las puertas del drama
(Cabecera inspirada en una frase de *El público*
de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida
la reproducción total o parcial
de cualquier parte de esta publicación
por cualquier medio o procedimiento
sin la previa autorización por escrito
de sus autores y de la AAT

S U M A R I O

3. Tercera [a escena que empezamos]

Libros, al salón.

Jesús Campos García

4. Palabras de un lector apasionado

por Fermín Cabal
Antonio Gala inaugura el Primer Salón del
Libro Teatral Español e Iberoamericano.

7. Teatro corto. ¿Cuestión de folios o de síntesis?

Eduardo Quiles

10. Estrategia para la animación a la lectura teatral en centros de enseñanza.

Montserrat Sarto

12. Entrevista

Premio Novel de Literatura 2000. Gao Xingjian.
El hombre y su singularidad.

Irène Sadowska Guillón

17. Libro recomendado

De dramaturgos: Teatro hispanoamericano actual
de Miguel Ángel Giella.

Santiago Martín Bermúdez

22. Cuaderno de Bitácora

En el hoyo de la agujas y La habitación del hotel.

José Luis Miranda

24. Casa de citas o camino de perfección.

25. Reseñas

Cuadernos Escénicos de la Casa de América. Hacer del papel un lugar de encuentro.
Por Alberto Fernández Torres

Tiresias, aunque ciego de Santiago Martín. Por Domingo Miras

Combate de ciegos y Yo, maldita india... de Jerónimo López Mozo. Por Virtudes Serrano

Isidoro Máiquez o el eterno silencio del olvido de Enrique Lenza. Por Juan Polo Barrena

33. El teatro también se lee

Encarnar un acontecer en la presencia. He ahí la célula
matriz del teatro.

Víctor García de la Concha

34. Domingo Miras, perfil de un dramaturgo.

César Oliva



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



de un lector apasionado

PALABRAS

Este Primer Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano que hemos celebrado con tanto entusiasmo nos ha obligado a reflexionar sobre la doble condición de la literatura dramática, a caballo entre la representación pública y la lectura íntima. A veces, entre nosotros, «literario» se convierte en un término despectivo, cargado de sospechas. Pero literaria es la condición de todo el teatro. El grande y el pequeño, en cuanto sufre esa maravillosa operación por



la que el texto se ve «fijado» sobre la superficie del papel, o ahora, en estos tiempos cibernéticos, sobre la misteriosa fibra óptica que transporta nuestras palabras en una décima de segundo através de la Red.

Es verdad que el teatro se concibe casi siempre «para ser representado» y que ese es su destino «natural». Pero la

letra, la discreta y humilde letra, sin pretender dar cuenta del fenómeno en toda su complejidad, nos permite salvar algo del naufragio de la oralidad. Esos signos escritos sobre el mar, que desaparecen apenas emitidos, sobreviven agarrados a esa tabla flotante: el libro.

Quizá por este motivo nos hemos sentido particularmente conmovidos por el discurso con el que **Antonio Gala** abrió este primer Salón.

¿Podíamos dejar perderse este pequeño ensayo, lleno de inteligencia y belleza? ¿Traicionaríamos su sentido al rescatarlo entre las ondas azules de la circunstancia? Finalmente, hemos decidido publicarlo, siguiendo, creemos, las indicaciones subliminales de su autor.

Fermín Cabal

Palabras de Antonio Gala en la inauguración del Primer Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano

El placer artístico o estético es, al parecer, cada día menos buscado en el aislamiento. Y no ya en el aislamiento de la persona, sino en el de un país o una cultura determinados. Si por algo se caracteriza a primera vista el teatro es por ser un arte de participación y de solidaridad, por referirse a una emoción viva y contagiosa y apoyarse en ella; por ser sensible, acaso más que ninguna otra expresión artística, a la existencia o inexistencia de un auditorio, de un auditorio en libertad. Pero el teatro es como la vida, multiforme; es susceptible de ser leído en el mayor y en el menor de los aislamientos, en un estudio recogido o entre las embestidas del metro. Así, el lector se queda frente a los personajes, los reinventa o los recuerda, los viste, los escucha, los mezcla, los vaticina, los acompaña, los imagina, y, en definitiva, los adopta. El teatro verdadero, es decir, no el contingente sino el necesario, el que expresa necesariamente la actitud de un pueblo ante la vida y la muerte, la pena o la alegría, el amor y la libertad, ese teatro necesario es mucho más que un arte, es un hábitat cultural, la concreción más directa de la cultura colectiva. Porque la cultura, también como la vida, no es poseída por nosotros, sino que nos posee; no la tenemos nosotros a la cultura, sino que ella nos tiene. Es nuestro origen y nuestro proyecto, nuestra memoria y nuestra profecía. Cada uno de nosotros ha de aspirar a ser sólo su vehículo transmisor, su cauce y su utensilio. Cuanto más obedientes, por tanto, más fieles le seremos. Cuanto menos se nos perciba personalmente, más eficaces. De ahí que el teatro sea un gesto eterno, nacido con el hombre y congénito a él. Un gesto que consiste en fingir ser otro para acabar por ser más uno mismo y por serlo mejor. Un gesto que ayuda al autor, para quien es su voz y su razón de ser; al actor, para quien es

su patria; al espectador, para quien es su espejo, y también al lector, para quien es la razón de una búsqueda y el ejercicio de un encuentro. Más que ninguna otra literatura, el teatro, que es literatura, pertenece a la vida de una comunidad, la significa. En realidad la comunidad lo escribe, lo representa, lo lee y lo usa. Cuando un pueblo se encuentra o se reencuentra en la escena o en el libro, en su teatro, a solas o en compañía, ese teatro será más tarde clásico. El que le sea impuesto a cualquier pueblo desaparecerá.

El verdadero teatro al que aludía al principio, el necesario, es sólo el representativo de cuanto identifique a esa sociedad a la que él corresponde. El que recoja lo más hondo de su identidad y lo transmite y lo desrefleje, y lo desarrolle y lo depure. El teatro verdadero no termina en la isla iluminada y mágica del escenario. No lo hacen sólo autores, actores, directores y escenógrafos; no lo hace sólo el enardecido amor de la gente del teatro que levanta su apasionada bandera en las plazas de las aldeas o en las calles de las ciudades. No lo hace sólo el teatro la irrazonada e inexplicable vocación de unas gentes que queman su alada vida con alegría entre las candilejas persiguiendo no saben bien qué; personajes e intérpretes de sí mismos, los actores, perennes desdoblados, inacabados adolescentes, crueles, misteriosos, tiernos, evidentes y humanísimos. No hace sólo el teatro la gente del teatro desde su isla brillante y desierta a la vez, desde donde como robinsones perpetuos pasan el tiempo acechando la huella de un pie humano en la arena, una huella que sólo puede dejarla el reconocimiento de la sociedad que en aquel teatro se contempla. El teatro no es más que la arcilla en que esa huella se imprime y no le es lícito traicionarla jamás. Porque el verdadero teatro, desde el principio, desde los

El verdadero teatro lo ha de hacer el lector, escuchando dentro del corazón voces, susurros, gritos, y siendo él mismo la tramoya.

En la lectura se puede
agregar toda la
fantasmagoría, la luz,
la imaginación, la
colaboración que cual-
quier teatro necesita.

griegos, aparece como escrito en un rollo, en un pergamino, en un libro, en lo que quiera que sea, y lo ha de hacer el verdadero teatro el lector, escuchando dentro del corazón voces, susurros, gritos, y siendo él mismo la tramoya, el escenario, los actores, el director, el iluminador, todos los que colaboran en hacerlo en la realidad. Ese es el motivo de que el espejo que el teatro supone tenga como el dios Jano una doble frente, un anverso y un reverso. En el primero se refleja el pasado; en el segundo, el porvenir, y de las lecciones y esperanzas del primero saldrá el segundo, hermoso y lúcido. Pertenece a un país en que esto quedó sumamente claro, porque es que el teatro en el Siglo de Oro español ¿no fue catedral y paisaje y patrimonio y biblioteca y escuela y calle para todos?, ¿no convergieron y se identificaron en él historia, realidad y pueblo?, ¿puede el español definirse, contarse, cantarse, sin su teatro...? Hay una afirmación indudable: ninguna sociedad mediocre será nunca capaz de sostener un teatro glorioso, porque el teatro, el sincero, el auténtico, es a la vez una consecuencia de la sociedad a la que se dirige y una incoación de sus mejoras y de sus perfeccionamientos. El teatro abrumaría siempre a una sociedad que fuese inferior a él; tal fue lo que sucedió en el Siglo de Oro español. De oro sólo la literatura, no el resto. Una época durante la que en España todo iba manga por hombro. En ella los reyes eran como los pozos: más grandes cuanto más tierra se les quita. Una época que pretendió ocultar la decadencia con falsas alegrías teatrales y las liviandades con los arrepentimientos; es decir, una época en que toda la vida fue teatro, mal teatro. Mal teatro hicieron los gobernantes que ofrecían el espectáculo de una ficticia grandeza con que aniquilar la realidad empobrecida y triste. Mal teatro hizo el pueblo también que pasaba del hambre al tedium, de la zarabanda al auto de fe. Quizá si entonces se hubiese leído el teatro, su lectura hubiese dado lugar a una reflexión regeneradora y más productiva, porque el lector, frente a frente a la obra, la digiere mejor, la entiende más, la incorpora y la siente más dentro de sí. Ya está bien de llamar autor y no escritor a quien escribe teatro, como si no se tratase de un género

literario específico, tan glorioso y equiparable a la lírica o a la narrativa. En experiencias semejantes se confirma la trascendencia identificadora del teatro y su doble vertiente: en él se trata ante todo de revivir y se revive muy bien leyendo; de resucitar algo que pasó pero que sigue aún pasando porque es definitivo, de quien hoy lo contempla, de quien contempla o lee el teatro y se contempla o se lee en el teatro, y ese algo que subraya una identidad se resucita sólo para que no sea olvidado, pero también para que sea vuelto a vivir, para que con la distancia que impone el escenario o la proximidad e identificación que impone el libro y significa, sea más fácil de aprender, de convivir, de comunicar, de compartir. Por tal razón desde siempre cada pueblo ha intentado manifestarse y purificarse y progresar en su teatro, no sólo en su forma de aparecer sino en su forma de ser recibido. Yo de mí sé decir que con frecuencia una representación me ha decepcionado después de una lectura en la intimidad, porque en la lectura se puede agregar toda la fantasmagoría, la luz, la imaginación, la colaboración que cualquier teatro necesita de su público, sea auditor o sea lector. Por tal razón, la múltiple riqueza del hombre, de sus sentimientos, de sus idiomas, de su historia, ha exigido y exige también una multiplicidad de teatros y de formas de llegar al teatro. Creo que este alto fin multiplicador es lo que persigue este "Primer Salón del Libro Teatral" al que asisto tan orgulloso y tan complacido. El ademán característico de la libertad es el de abrir no sólo otra manera de recibir que abriéndose, igual que se abre un libro. Uno de los caminos más fértiles de conocimiento de un pueblo a sí mismo y de unos pueblos a otros es el teatro, y aún más el teatro que se lee y sobre el que se medita. Y el conocimiento, a su vez, es el camino más recto hacia la comprensión, hacia el amor, hacia la paz entre los hombres. De ahí la importancia, imposible de exagerar, de esta invitación a la lectura del teatro, y de ahí que nuestra responsabilidad de creadores o de aficionados sea, mis queridos amigos, la más grave pero también la más alegre y desde luego, la más esperanzada. Muchas gracias. ■

TEATRO CORTO

¿CUESTIÓN DE FOLIOS O DE SÍNTESIS?

[Eduardo Quiles]

En 1987, a raíz de la salida de *Art Teatral*, ya aventuraba una definición sobre el teatro corto y venía a sugerir que sus parientes más cercanos podrían localizarse en la loa, el auto, la égloga, la mojiganga y el paso o entremés, por no ir más allá del siglo XVI, y por centrarnos en época donde el teatro breve adquiere entidad propia. Hay pequeños diamantes dramáticos en el Siglo de Oro, y a la mente viene un título: *Los habladores*, pieza corta atribuida a Cervantes, donde el juego teatral, la pintura de personajes y el conflicto dramático brillan con una luz que pide a gritos fundirse con las luces de escena.

¿Por qué escribir teatro corto?

Esta pregunta por extensión se podría extender a creadores de narrativa, pintura, música, cine... ¿Por qué jugar desde la óptica creativa con lo breve? Brahms, por ejemplo, sabía con lucidez lo que podía dar de sí cultivando el *lied*, Melville escribiendo relatos cortos como *Bartleby el escribiente*. Strindberg también cedió unas rebanadas de su creatividad con el monólogo *La más fuerte*, al igual que Picasso con sus bocetos y grabados de pequeño formato. Pocos creadores escapan al juego fugaz de la síntesis. La obra breve parece invitar al riesgo, a la experimentación, en principio, porque tiene un punto de partida de evidente libertad. Se parte del principio quizá erróneo de que es una trayectoria sin grandes metas artísticas a coronar. Y muchas veces salta la chispa de una original y creativa neurona y da una sorpresa: una minipieza un tanto insólita, sustentada en una

idea sólida, que cede a su vez una escueta historia de interés, con personajes complejos, ricos en registros y de corta vida en el escenario del papel, pero que tal vez deje huella cuando el personaje cobre vida merced al arte del actor.

Y desde una perspectiva subjetiva, se escribe teatro corto por un desafío que el autor establece consigo mismo. Con un puñado de folios, ¿sabré contar una historia, perfilar la psicología de un personaje, plantear un conflicto, desarrollar una acción y reflejar una rebanada de la problemática de mi tiempo? ¿En qué vehículo viajo para que circulen mis ideas e historias? ¿Qué registros teatrales adueño para lanzarme a la aventura de crear un micro-mundo teatral en diez o treinta minutos de escritura? Y dicho de otra manera; ¿qué nivel de obra, qué plenitud teatral puedo alcanzar si escribo una obra breve con las limitaciones que impone la mínima extensión de folios? Se sabe de la leyenda de Delfos: conócete a ti mismo. ¿Acaso el teatro corto ayuda a conocerse como autor? Al menos contribuye a aprender a maniobrar con la tensión dramática, con las situaciones límites y familiarizarse con la economía de medios a la hora de poner un conflicto bajo un foco.

En *Art Teatral* hace ya más de una década que apuntaba: "siempre quedará algo en el tintero a la hora de hablar de ese clima de fascinación que envuelve a la minipieza teatral... Esa necesidad biológica de plasmar una acción en el teatro de bolsillo del inconsciente debe de ser tan vieja como el tiempo. Cabe pensar que tal necesidad ya se daba en los albores del teatro escrito, de ahí la exis-

Desde una perspectiva subjetiva, se escribe teatro corto por un desafío que el autor establece consigo mismo.

El propio Shakespeare es autor de una máxima que de alguna manera alcanza al teatro corto: “la brevedad es el alma del ingenio”.

tencia de joyas teatrales en miniatura a lo largo de la historia del teatro. De ahí ese objetivo de jugar con la imaginación creadora y en ejercicio de síntesis plasmar en el papel nuestros más caros intereses a modo de minipiezas”.

Siguiendo con la pregunta de por qué se escribe teatro corto se dan motivaciones de muy diversa naturaleza que van desde el deseo de experimentación, la búsqueda del dominio del lenguaje teatral y el placer estético de la escritura. Cuando se escriben minipiezas percibes en lo más íntimo que en esta ocasión no se trata de una obra con trayecto y parada, te sosiega saber que ese viaje de la fantasía teatral tiene garantizado su final de trayecto; cierto, no hay lugar para la obra inconclusa, para la obra pendiente de culminar en el tiempo, controlas hasta el último oscuro de la pieza porque el tiempo que te exige es tuyo, te pertenece, nada ni nadie te lo puede sustraer, y de tal guisa te encierras con unos folios o con una pantalla en blanco del ordenador, con la convicción que de ese momento de lucidez creativa va a surgir una obra, aunque fuere de cien líneas, y que la satisfacción por la obra culminada la tienes al alcance de tus neuronas y cerca de tus dedos. Y te sabes embarcado en una aventura de creación de horizontes ilimitados y por un instante ningún elemento externo constriñe el conflicto que deseas desarrollar. El horizonte de experimentación que se abre de súbito carece de límite, la utopía teatral puede volar por donde guste, no hay fronteras, no hay limitación de escenarios, de personajes, de pensamientos, de taquilla, de exigencias de producción; al contrario, casi se percibe un canto, un eco de todas las poéticas posibles que te reclaman desde sus preceptivas de seducción como si fueras un Ulises de la farándula atraído por el canto de sirenas antes de la llegada a Itaca. ¿A quién oír? Teatro naturalista, surrealista, documental, del absurdo, de compromiso social, de fotocopia de la primera realidad que salta a la vista... ¿Hacia dónde ir con las alas de la imaginación creadora si el trayecto es limitado por su brevedad? Hablamos de una escritura que arranca con mínimas contrapartidas, entre las que se hallan la propia autorrealización del autor. Difícilmente la obra corta

le cederá un estreno, pues sus pocos folios, desde una visión pragmática, obstaculizan más que ayudan. Tal vez su mayor recompensa sea la inmersión en ese teatrillo de la farsa que aloja el autor en un recoveco del inconsciente, miniescenario donde podrá oír y visualizar durante un instante de fugacidad episodios de la vida y del ser en situaciones límites, situaciones que conllevan dramas potenciales que crecen y finalizan controlados por un severo reloj de arena. Pero hablemos de ese escenario de mínima embocadura donde surgen personajes dramáticos apenas esbozados unas veces y con riqueza psicológica otras, que invitan a instalarte en un patio de butacas de niebla con un único asiento: el del autor, para que presencie, lo hemos sugerido ya, destellos relampagueantes de conflictos que le hieren como entidad humana que es.

La verdad intrínseca del teatro corto se evidencia por otro lado al formar parte del patrimonio que un autor lleva consigo a lo largo de su existencia, ya fuere un autor lejano de autos sacramentales o de piezas del teatro de hoy. De modo que pocos dramaturgos escapan a la magia escénica de lo breve. El propio Shakespeare es autor de una máxima que de alguna manera alcanza al teatro corto: “la brevedad es el alma del ingenio”.

La síntesis, he ahí la cuestión

En ocasiones se relaciona únicamente el teatro corto con la simple realidad de unos cuantos folios. Una minipieza no lo es por el reducido tiempo que dura una acción dramática, sino porque contiene sustancia teatral y pasó por el filtro de la síntesis. De modo que puede decirse sin riesgo a error que escribir una minipieza equivale a un ejercicio de contenido y de síntesis. El dominio de la síntesis es fundamental para el autor teatral. Éste, al contrario del novelista, no dispone de doscientos o cuatrocientos folios para contar una historia, crear unos personajes y desarrollar una trama. Tampoco dispone como el narrador de otros elementos de apoyo como la descripción, el género episódico, el diario íntimo y otros ingredientes

en que sustentarse a la hora de escribir un drama. Desde ese punto de vista, el autor teatral es un escritor frágil, algo desvalido. Sólo dispone de la herramienta del diálogo para construir la arquitectura de la obra teatral. Un novelista puede, inclusive muchos lo hacen, prescindir del diálogo, y lograr una obra de plenitud narrativa. El autor de teatro no puede darse el lujo de soslayar medios expresivos, anda corto de ellos, él y su diálogo son los únicos compañeros de viaje hacia la madurez teatral. Si Aladino fuera dramaturgo y su lámpara maravillosa le concediera un par de dones, ¿sería extraño que solicitara capacidad de síntesis y virtuosismo a la hora de dialogar? Y caso de mostrarse filantrópica esa lámpara de prodigios es muy posible que Aladino pidiera una tercera virtud: instinto teatral, o dicho de otro modo, sentido innato de la teatralidad. Y si a Aladino de pronto le diera por cultivar la pedagogía teatral y parte de su tiempo lo dedicara a formar futuros autores teatrales, ¿sería un contrasentido que las líneas maestras de sus clases estuvieran orientadas a enseñar o sugerir la forma de desarrollar la síntesis, el arte de dialogar y la percepción y manejo de la teatralidad?

Hablar de síntesis quizá obliga a detener un instante la retina sobre la misma. ¿Qué entendemos por síntesis cuando la citamos? Reducción —no ausencia— de la esencia del drama: (idea, conflicto, personajes...) en una misma unidad dramática. Incluso un gran drama sólo lo es cuando la elaboración de su escritura teatral ha sido sintetizada. Cuántas veces en la reflexión analítica de un obra la cuestión de la síntesis no solamente es ajena a todo debate sino que ni siquiera es mencionada. Cuando nos referimos a una sólida obra teatral larga es evidente que estamos hablando de dos o tres horas de síntesis teatral. Es difícil pensar que pueda escribirse un drama de calidad si no lo sustenta o le da cobertura una poderosa síntesis. Orientar a escribir dramas debiera equivaler a enseñar a desguazarlos y cerciorarse de qué elementos son esenciales y cuáles no, y qué fragmentos son ajenos al drama y cuáles lo contaminan y le restan plenitud teatral.

¿Qué se deduce, pues, del teatro corto? Que la síntesis no es de su exclusiva

propiedad. Aunque algo es evidente: mientras la obra larga puede permitirse ciertos “desfallecimientos” en cuanto a síntesis, alguna dispersión respecto a la idea central, alguna descripción robada a la acción, en la minipieza tal debilidad supondría una grave herida dramaturgica que requeriría de inmediato el bisturí. La disciplina de cultivar la minipieza exige no abusar del tiempo ni del número de folios.

Breve recorrido por el siglo XX

El Siglo XX ha sido, desde una óptica, un buen caldo de cultivo para el teatro corto. Un autor como Pirandello, abocado al estudio de los conflictos psicológicos de sus personajes, se introduce en el mundo escénico gracias a la pieza corta, como muy bien nos recuerda Domenico Danzuso¹. Es decir, pasa de la narrativa al teatro a través del acto único. En España, creadores de teatro breve lo fueron Valle-Inclán y García Lorca. También el teatro del absurdo, con Beckett e Ionesco principalmente, cedió obras de relevancia de corta duración. El autor contemporáneo, y de forma más precisa, el autor vivo, suele almacenar en su cosecha, salvo excepciones, significados dramas y farsas de corta duración.

La importancia del teatro breve como estímulo de creación, formación y difusión del autor teatral llevó a crear en Francia un certamen de teatro breve que en 1983 se llamó “Concours National de l'Acte à Metz” y en 1985 pasó a denominarse “Festival de L'Acte à Metz”². Sin duda, cinco años fructíferos para la dramaturgia francesa. La experiencia de Metz pasó luego, como matiza Camp, a la ciudad de Valenciennes.

Un festival de relevancia de teatro corto se da hoy en EE.UU.; lo organiza el Actors Theatre of Louisville, que todos los años convoca un Concurso Nacional de obras de 10 minutos y que, como dice Michael Bigelow Dixon,³ ha servido y sirve de plataforma para dar a conocer nuevos dramaturgos, muchos de ellos, ya con un nombre, han llegado a off-Broadway, es decir, a uno de los circuitos teatrales de mayor calidad y proyección del teatro estadounidense. ■

El autor contemporáneo, y de forma más precisa, el autor vivo, suele almacenar en su cosecha, salvo excepciones, significados dramas y farsas de corta duración.

1. El Teatro Corto en Italia. Art Teatral, 2000.

2. Una experiencia de teatro breve en Francia: l'Acte de Metz por André Camp. Art Teatral, 1992.

3. La Historia de las obras de diez minutos. En el Actors Theatre de Louisville. Art Teatral, 1996.



Por Monserrat Sarto

En las jornadas “El teatro también se lee”, organizadas en Madrid por la **Asociación de Autores de Teatro**, se incluyó una estrategia para reforzar la idea de que el teatro, verdaderamente, también se suele y puede leer. Si solamente gozáramos del teatro por medio de las representaciones de cara al público quedaría muy limitado y —lo que sería lamentable— muchos autores permanecerían en un desconocimiento profundo.

El teatro se estudia en las universidades a través de las clases de literatura, se representa por grupos de universitarios, lo representan adultos aficionados en muchas poblaciones con ámbito local, y en Institutos de Secundaria y Bachillerato, es el mismo profesor de literatura quien suele organizar un grupo teatral, con proyección transmisora hacia el resto de estudiantes.

Quienes leen el teatro en soledad, en la comodidad de su hogar, no suelen contarlo. ¿Son muchos?, ¿son pocos? Me inclino a pensar —posiblemente por el mucho teatro que yo misma he leído a través de los años— que son más lectores de los que suponemos. Es cierto que asistir al teatro para “vivir” una representación, tan bien apoyada en la fuerza de los actores y contagiados por el calor del público es el mayor gozo que puede sentir cualquier persona. Pero la posibilidad de tener una buena bibliografía teatral en casa, leer una obra cuando se quiere creando en su imaginación las escenas que las breves acotaciones sugieren, tiene un valor considerable. Y la

posibilidad de releer la obra, gozando a veces más que cuando se ha leído por primera vez, es una oportunidad que no se puede despreciar.

Con el fin de poner en manos de los maestros y profesores un medio para educar a sus alumnos en la lectura de teatro, igual que hacen con la narrativa, se creó la estrategia “El teatro también se lee”. La realización o práctica de esta estrategia se llevó a cabo en cuatro grupos de profesores, y alumnos de tercer curso de Escuelas Universitarias del Profesorado, con las obras *El juez de los negocios*, de Miguel de Cervantes, y *La presumida burlada*, de Juan Ramón de la Cruz, ambas tomadas de pasos, entremeses y sainetes de la *Galería del Unicornio* (Editorial CCS), adaptadas por Germán Díez Barrio.

Algunos profesores asistentes a las jornadas desearon tener la ficha de la estrategia. En aquel momento no tuvimos ejemplares para complacerles y por eso la publicamos en este número de la revista. Ojalá sirva para que los profesores de Enseñanza Secundaria y Bachillerato despierten en su alumnos el gozo de leer las obras de teatro.

FICHA DE LA ESTRATEGIA DE ANIMACIÓN A LA LECTURA “EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE”

Título

Dicen los lectores de narrativa: “a mí me gusta leer, pero el teatro me resulta difícil porque me molesta leer el nombre del personaje para seguir el diálogo, y también las acotaciones que hay de vez en cuando. Me hacen perder el hilo de la obra”.

¿Se puede superar esta doble dificultad lectora? ¿Es falta de habilidad, o de hábito de leer teatro? ¿Acaso es poco cultivo de la imaginación?

Esta estrategia va orientada a considerar la posibilidad o no de comprender y gozar con una obra teatral. Detectando lo que dice cada personaje sin leer sus nombres. Y creando en la imaginación del lector los gestos y actitudes, sin leer las acotaciones. Esto, ¿es posible?

Somos aficionados al teatro y por eso vamos a intentar descubrir cómo se puede entrar en este género. Tomando idea de las jornadas de teatro, elegimos para esta estrategia el mismo título que le han dado los organizadores a estas sesiones: El teatro también se lee.

Participantes

La estrategia está pensada para realizarla con chicos y chicas de secundaria y bachillerato, o sea de doce años en adelante, si la obra es fácil de comprender a esta edad.

Con un título de teatro infantil se puede aplicar a los diez-once años.

Lectura teATRAL EN CENTROS DE ENSEÑANZA

Objetivos

- Ayudar a los adolescentes a penetrar en la lectura del teatro.
- Estimular su afición por un género literario poco estimado.
- Superar los obstáculos que tiene este tipo de lectura.

Persona responsable

Tendrá que ser un adulto con afición al teatro, o que haya estudiado el teatro desde la literatura.

Puesto que la estrategia va encaminada a formar lectores con capacidad para leer teatro, el animador tendrá que evitar que la animación se convierta en una dramatización; o en una declamación, como si fuese un recital. Debe aproximarse (y de hecho lo es) a un diálogo sobre lo que es el teatro leído individualmente.

Material o medios necesarios

En primer lugar, una obra de teatro adecuada a la edad de los participantes: lenguaje, argumento, personajes, etc.

También hay que elaborar una lista con el nombre de cada personaje, principales y secundarios.

Un local con posibilidad de colocar unos participantes frente a otros y una mesa entre ambos grupos (ver plano al final de este texto).

Preparar tarjetas que lleven escrita la función que debe desempeñar cada uno: personajes (si son muchos solamente algunos) lectores, con las cartas necesarias para completar el número de participantes y mesa de jueces.

Realización

El día fijado, el animador reúne a los participantes y les habla de lo interesante que es leer obras de teatro con el mismo interés que leen un cuento, una novela, un poema o una biografía. Puede hacer una breve explicación sobre los valores que se desprenden de una obra teatral. Y, sin extenderse demasiado en la idea, les puede preguntar si han ido alguna vez al teatro, o han leído alguna obra.

Ya iniciado el tema, la animación discurre así:

1. El animador reparte las cartas preparadas, con la observación de que no las lean hasta que todos los chicos tengan la suya.

2. A continuación pide a cada chico y chica que vea su carta y la lea en voz alta.

3. Terminada la lectura pide que se coloquen a su izquierda los que tengan las palabra “personajes” y a su derecha los de la palabra “lectores”. Los dos grupos deben quedar uno frente al otro. En un espacio intermedio, enfrente del animador, se colocarán entonces los tres chicos que hayan recibido las cartas de “mesa de jueces”. Reparte a cada uno de los lectores una lista con los nombres de los personajes y a personajes y jueces un ejemplar de la obra elegida.

4. Colocados en su sitio, los personajes empiezan a leer cada uno su papel.

A una señal del animador detienen la lectura. Entonces los “lectores” tienen que decir el nombre del personaje que han descubierto y qué han dicho (la idea solamente, no las palabras textuales). Los jueces deberán decir si aciertan o no, y dónde está el error.

Hecho esto, reanudarán la lectura los personajes hasta que nuevamente detiene la acción el animador, los lectores dicen quién y el qué de los personajes y los jueces dan su opinión.

Así transcurre la estrategia, hasta que el animador cree que ya es suficiente el juego.

5. El animador da paso al análisis y al diálogo entre los participantes. Si acertaron, para que digan donde estaba la facilidad. Si no acertaron, para analizar las dificultades que tiene no saber quién es quién en los personajes.

¿Acaso haría falta leer los nombres de los personajes o las acotaciones antes de empezar la lectura?

¿Quiere decir eso que, al leer una obra teatral, deben leerse también los nombres de los personajes?

¿Qué dificultades tiene? ¿Cómo se puede superar?

6. Cuando todos han opinado y han llegado a una solución, la sesión se da por terminada.

Tiempo necesario

El que sea preciso, pero no debiera durar mucho más de un hora.

Si no aciertan quizá sea necesario prolongar un poco más la sesión, hasta que se familiaricen con el juego. Si aciertan, puede acortarse la lectura y enriquecer el diálogo.

Interés o dificultad

El interés estará en la facilidad con que puedan seguir el juego los chicos, y en la curiosidad que despierte en ellos.

También será favorable el que la obra esté a su alcance y pueda responder a sus gustos.

La dificultad puede estar en desconocer el teatro y no estar acostumbrados a su lectura.

Análisis de la sesión

Esta estrategia es más compleja que las que existen para la lectura de narrativa. Por eso el animador tendrá que cuidar de modo especial su participación.

Analice si dejó a los participantes con la libertad necesaria para que dominaran el juego y penetraran en lo bueno que tiene una obra de teatro. La intervención del animador ha de ser oportuna y discreta. Ha de servir solamente de soporte para que los chicos comprendan y amen el teatro, a través de la lectura individual. ■

PREMIO NOBEL DE LITERATURA 2000

GAO

EL HOMBRE Y SU SINGULARIDAD

XINGJIAN

Han sido 95 los elegidos para el Premio Nobel de Literatura a lo largo de un siglo; el undécimo francés galardonado es Gao Xingjian, escritor de origen chino, exiliado desde hace doce años en Francia y naturalizado francés en 1997.

Gao Xingjian nació en 1940 al sur de China en una familia culta e intelectual, lo que fue suficiente para hacerla sospechosa desde el momento en que se instaló el régimen comunista, que envió a los padres a un campo de reeducación; el propio Gao sufrirá esa experiencia, durante unos cuantos años, en tiempos de la Revolución cultural.

Novelista, poeta, pintor, autor dramático y director de escena, Gao Xingjian no es hombre de conformidades. Contempla el arte contemporáneo con una mirada crítica, sin concesiones, y en sus ensayos teóricos se interroga sobre las tendencias dominantes en nuestro tiempo. Esta actitud crítica obedece tanto a la necesidad de situarse frente a lo que se llama, de manera global, modernidad, como a la propia naturaleza de su andadura, de su búsqueda de la esencia de la existencia humana a través de la expresión artística. ¿Qué es la modernidad? ¿Para qué sirve hoy día? ¿A qué necesidad profunda responde más allá de todos sus usos políticos, ideológicos, sociales, más allá del más difícil todavía del modernismo?

Su búsqueda de una expresión personal al margen de los sistemas y las convenciones, que llevó a cabo en el propio corazón del imperio colectivista, desencadenó en la China de 1982, en la que se impuso como uno de los pioneros del teatro y de la literatura de vanguardia, una violenta polémica sobre el modernismo y el realismo. Su obra teatral *Señal de alarma* (1982) le supuso el comienzo de un teatro experimental. Su obra siguiente, *Parada de autobús* (1983), la prohibieron.

Gao Xingjian se convirtió en blanco de violentos ataques y hasta se vio obligado a destruir toda su obra; se exilió y llegó a Francia en 1988. Toda su obra sigue prohibida en China. Sus cuadros se exponen en todo el mundo, sus novelas no paran de reeditarse, sus obras teatrales, traducidas a unas diez lenguas, se publican y representan en toda Europa, en Estados Unidos, en África, en Australia, en Japón.

El estreno de su obra *Al borde de la vida* en 1993, en el Théâtre du Rond Point, en París, y en el Festival de Aviñón, le da a conocer al público francés, que ha podido ver a continuación *La huida* (1994), *El sonámbulo* (1999) y *Dialogar/Desconcertar* (1999), estrenadas por él mismo.

[Declaraciones recogidas por Irène Sadowska Guillón]

Versión española: S.M.B.

I.S.G. En su novela *La montaña del alma* (1995), que es recuerdo vivo de China, y en su obra teatral *La huida*, que trata de la masacre de la plaza de Tiananmen, hace usted un arreglo de cuentas con su país. Al borde de la vida, escrita ya directamente en el idioma del exilio, abre una nueva etapa al restituir su escritura al contexto occidental. ¿Qué sentido cobra hoy el exilio para usted?

G.X. Al principio, viví el exilio, el elegir entre la libertad de expresión y el volver a someterme al control de un poder totalitario, como una ruptura; era una huida para salvarme. Hoy, representa para mí el desafío de un individuo contra un poder enorme, lo que me resulta reconfortante. Me ha aligerado del peso de la identidad colectiva. Pienso que el artista no es un portavoz, y que tiene que liberarse de las identificaciones culturales. Reivindico mi estatus multicultural. No me siento extranjero en Francia.

I.S.G. Adoptar un país es para un escritor, de manera especial, adoptar su idioma. ¿Qué le llevó a elegir el idioma francés?

G.X. El francés no es para mí un idioma de exilio. Lo aprendí ya en mi infancia. El impulso fue la literatura. Estudié en la sección de lengua francesa del Instituto de Lenguas Extranjeras de Pekín. Después trabajé de traductor. La literatura francesa era para mí una especie de refugio. Escribí ensayos sobre Eluard, sobre Aragon, sobre el teatro del absurdo y el *nouveau roman*, y traduje al chino a varios autores franceses, entre ellos Prévert y Ionesco. El tránsito al uso activo del francés, primero en mis poemas, después en el teatro, ha sido estimulante y renovador para mi escritura.

I.S.G. ¿Le ha cambiado el estilo?

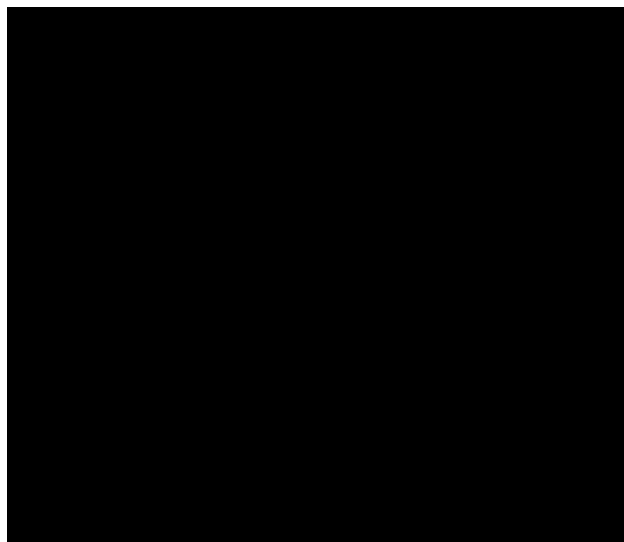
G.X. La estructura del francés es muy distinta. Cada idioma posee una mentalidad, un carácter propio.

I.S.G. Usted descubrió la escritura muy pronto. Se convirtió para usted en el espacio de un exilio interior, pero le supuso una acumulación de catástrofes, y finalmente el exilio...

G.X. La costumbre de escribir se remonta a mi infancia. Mi padre me pidió que llevara un diario. Lo escribía como si fueran mis deberes, pero más adelante lo continué hasta mi edad adulta. Cuando empezó la revolución cultural ya había escrito varios cuadernos de ese diario, unas diez obras de teatro inéditas, una novela y algunos ensayos críticos sobre poesía, pero era demasiado peligroso guardarlos y me vi en la obligación de



Gao Xingjian, durante el ensayo de *Dialoguer/Interloquer*.



quemar todo aquello sin que quedara ni rastro. Desde luego, continué escribiendo, pero con disimulo. Ese monólogo en la escritura se había convertido para mí en una necesidad. Necesitaba escribir; si no, ¿cómo saber que seguía vivo?

I.S.G. En todos los regímenes dictatoriales, totalitarios, el intelectual y el artista son enemigos a los que hay que eliminar. ¿Cómo es que son tan peligrosos?

G.X. ¿Será porque reflexionan y no siguen ciegamente? Tal vez porque siguen siendo individuos y no se confunden con la masa. Pero no son los únicos enemigos. Mao también terminó con sus adversarios de dentro del partido, comunistas algo más liberales.

I.S.G. Usted pasó unos años en un campo de reeducación. ¿Cuál era el objetivo del campo?

G.X. Era un lavado de cerebro mediante el trabajo, un trabajo duro, manual y completamente inútil y absurdo. Mandaban estudiantes e intelectuales al campo, pero también a lugares en que la tierra era estéril, imposible de cultivar. Se trataba de conducir a la gente a un estado de extenuación extrema para que ya no pudiera pensar.

I.S.G. ¿Se podía escapar a la intoxicación ideológica?

G.X. Estaba enormemente interiorizada en la gente por la educación del partido y por el terror. El menor contacto con cualquier sospechoso te colocaba en situación peligrosa, te reducía literalmente al terror. La denuncia era general, estaba en casi todas partes, entre marido y mujer, entre hijos y padres. No había fidelidad alguna entre la gente, en las familias, en las amistades. La soledad y la desconfianza eran regla de vida. Tan sólo había una fidelidad posible, y era dentro del partido. El único consuelo para el ser humano, que es débil, era no reflexionar, seguir a la masa.

I.S.G. Escribe usted en *El libro del hombre solo*: “El hombre ya no es un héroe, es incapaz de resistir a la violencia del poder, no le queda más que la huida”; y añade: “no te sacrificas por los demás y no le pides a nadie que se sacrifique por ti”. ¿No cree usted en la resistencia, en un cierto heroísmo en lo cotidiano?

G.X. Al hablar de todo eso quería yo mostrar que los seres humanos son muy débiles. Yo no me tengo por un héroe. No creo en la filosofía de Nietzsche. Las catástrofes humanas del siglo XX no son sólo obra de los verdugos. Antes de convertirse en víctima, todo el mundo sirve a un régimen totalitario: estás obligado a ser cómplice, sigues ciegamente el auge del poderío nazi o comunista, o del terror rojo en China.

I.S.G. Escribe usted: “no tengo país natal, nunca regresaré”, pero no reniega por completo de China. En *La montaña del alma*, por ejemplo, descubrimos una China que no es la oficial, la aplastada por el comunismo, sino la China profunda, la del sur, la de las creencias y los rituales,

la de la gente sencilla y las tradiciones...

G.X. ¿Qué significa país natal? Si me siento chino es sobre todo por la cultura que llevo dentro de mí. No determino geográficamente mi patria, y sobre todo no en China, sumida bajo el poder totalitario. En *La montaña del alma* me aparto de esa China. Como si se tratara de un exilio en una China que yo quisiera preservar en la memoria, casi con mirada de etnólogo, esa China de los cuentos, del humor, de la sensualidad; en fin, la que conserva todavía lo que los comunistas llaman las cuatro antiguallas: la vieja cultura, el viejo pensamiento, los usos y costumbres del pasado.

I.S.G. Dice usted que consiguió salvarse mediante la huida; huyendo de China e intentando olvidarla. En *El libro de un hombre solo* recupera usted los recuerdos de aquella China del terror. Al conocer el escritor, en este caso usted mismo, a una joven judía alemana en Hong Kong, resucita ese pasado con el que ha roto...

G.X. Sí, esa mujer hace surgir en el escritor los sufrimientos de los que ha huido y que él creía haber olvidado. Su historia es la misma de las multitudes que aúllan consignas, las de las acusaciones de “derechismo”, las de las autocríticas y denuncias cotidianas. Para escribir

aquello tenía que encontrar un lenguaje diáfano, libre tanto del llanto como de la política, porque es lo que iba a darle al relato categoría de auto-observación.

I.S.G. ¿Cómo trabaja usted? ¿Planea una arquitectura antes de empezar a escribir?

G.X. Al empezar *La montaña del alma* en China pensé que era un libro sólo para mí; no pensaba publicarlo, y en cualquier

Al escribir para mí mismo me liberé de todo tipo de imposiciones, incluidas la noción de novela o las convenciones de la narración.

caso lo censurarían o lo prohibirían. Pero al escribir para mí mismo me liberé de todo tipo de imposiciones, incluidas la noción de novela o las convenciones de la narración. En primer lugar, es una puesta en cuestión de mí mismo y una confrontación con las dudas que se me presentaban a medida que iba trabajando. No puedo trabajar sin un proyecto bien establecido. Lo mismo sucedió con *El libro de un hombre solo*. Tardé dos años en escribirlo, y lo reescribí tres veces. Hasta el tercer manuscrito seguía preguntándome si debía publicar aquello.

I.S.G. En su escritura novelística, que es eminentemente dramática, muy dialogada, hay una investigación de lo oral, del idioma...

G.X. Eso es porque escribo y hago teatro. Para mí, el idioma, la palabra, no es solamente la escritura, la semiología, sino también una materia vocal. Intento hacer comprender la intención, el sentimiento, las circunstancias, el contexto, las situaciones en las que se dicen las palabras. Además, cuando escribo, tengo que escuchar mi voz. Mi primer esbozo de escritura siempre es hablado, y lo grabo en el magnetófono.

I.S.G. ¿Cómo se expresan su percepción y su acerca-

miento a la realidad, al mundo en la pintura y en la escritura? ¿Hay puntos de convergencia en sus itinerarios de pintor, de escritor y de hombre de teatro?

G.X. Para mí, la pintura crea la visión, la imagen de las cosas, mientras que la escritura y la palabra sólo pueden recordarla. No me identifico ni con el arte conceptual de ideas ni con el realismo que describe las cosas, sino más bien con una tercera vía entre la abstracción y la figuración. No abandono la forma, pero no le doy concreción. Intento darle vida y hacerla visible a través de un juego de fluidez, de ritmos. En mi búsqueda de la luminosidad del espacio intento captar una luz que no es la de la naturaleza, que no es racional, sino que resulta producida por el objeto, por su transparencia. Intento tocar, tanto en mi pintura como en mi escritura, ese paisaje interior de la existencia humana. El arte no puede reproducir lo real, la vida. En el teatro, si de veras hemos tocado esa esencia de la existencia, lo real está en el texto, pero no en la interpretación. Todo lo que sucede en escena es una hipótesis de la realidad.

I.S.G. Contempla usted de manera extremadamente crítica algunas de las tendencias del arte contemporáneo, y se sitúa al margen de todos los ismos.

G.X. Huyo de todas las corrientes dominantes. No pretendo producir una estética general, para todo el mundo, ni para una nueva era. Reivindico la creatividad individual, personal, y defendiendo esta postura, entre otras, en mis ensayos, *Otras estéticas, Sin ismos y En las cercanías de lo real*. En China el arte está sometido a la política, en Occidente sufre la presión del mercado, del dinero, de las ideologías. Me opongo en especial a la ideología que se basa en la modernidad. A comienzos del siglo XX hubo sin duda un impulso de modernidad en el arte, pero hoy la modernidad carece ya de sentido de desafío, ya no tiene fuerza en tanto que principio. Hoy se renueva por renovar. Se ha convertido en un cliché, una moda, un dogma ideológico de las grandes instituciones culturales que ahoga la creatividad de los artistas. También estoy en contra del teatro que lo sacrifica todo a las modas y a los clichés, contra el exceso del decorado y la demostración de poder de los directores de escena que fabrican imágenes y performances. Con ello el autor queda reducido a suministrar tan sólo materia prima para la puesta en escena. En cuanto a las nuevas tendencias en la escritura, no creo que el guión, el lenguaje del cine, sean salida para el teatro. Hay que innovar en el interior de la escritura, buscar nuevos lenguajes que sigan siendo literarios.

I.S.G. ¿Cuál es su actitud en relación con el compromiso del teatro frente a la actualidad política y social?

G.X. El teatro tiene que enfrentarse a los problemas de hoy, pero no puede remediarlos como arte. Se le instrumentaliza en la acción social y para que trate la actualidad

inmediata. Y para referirse a esa actualidad hay medios de información y de acción más fáciles y más directos: la radio, la televisión, la prensa, el reportaje, los mítines, las manifestaciones en la calle. Para mí, el arte en su conjunto, y en este caso el teatro, es una expresión de la conciencia humana, de su existencia. Lo específico del teatro y su razón de ser es que puede tocar lo esencial de los problemas humanos, que es algo que los medios de masas, el cine o la televisión, no pueden hacer. Es un lugar privilegiado, no para un gran público, sino para determinado público que intenta conocerse.

I.S.G. ¿Cuáles son las apuestas de su escritura dramática?

G.X. Lo que me interesa en la escritura teatral es la búsqueda de sus potencialidades, de sus expresiones escénicas. Cuando escribo, imagino siempre el espacio, la puesta en escena, la interpretación de los actores. En cada obra intento imprimir una dramaturgia distinta que enfrente a los actores a otro tipo de esfuerzos, a la búsqueda de nuevas referencias interpretativas. Para mí, el teatro está en la interpretación de los actores y no en la puesta en escena. Funciona esencialmente en la concentración interior y en un trabajo de la energía.

I.S.G. ¿Se puede calificar su teatro de intimista, de poético?

G.X. El teatro no puede ser verdaderamente intimista puesto que se trata de una confrontación con el público. Por mi parte, intento inventar esa intimidad ante el público y con él.

I.S.G. En *Al borde de la vida*, su primera obra teatral escrita en francés, sienta usted las bases de su “estrategia” dramática, cuyos principios son: referencia a la tradición oriental, ausencia de historia, abandono del relato dramático en provecho de la creación de una situación, no identificación del actor con el personaje, distanciamiento al borde del abismo, inclusión en la dramaturgia de otras expresiones escénicas, como, en esa misma obra, danza, payasos o mimo. Esta obra también plantea esa problemática que usted no deja de explorar. ¿Cuál es la evolución de ese enfoque entre *Al borde de la vida* y sus últimas obras, *Dialogar/Desconcertar* y *Cuatro cuartetos para un fin de semana*?

G.X. Mi escritura se pregunta siempre por la existencia, por su naturaleza, sobre cómo ser en el mundo, y tiende cada vez más a interiorizar esos temas. *Al borde de la vida* es un viaje por el universo íntimo de la mujer: la ruptura, la radical puesta en cuestión. Una confrontación en forma de investigación y de pesquisa (d'enquête et de quête), de búsqueda de identidad. La confrontación con las palabras que son apariencias. La mujer habla a la tercera persona como si quisiera librarse de las palabras y de los sentimientos. Pero el mundo exterior y sus obsesiones internas no dejan de invadirla. Es al mismo tiempo una persona, la actriz y el personaje. ¿Qué sabe ella de su “yo”? Casi nada, o en todo caso no lo suficiente para reconocerse. ¿Qué sabe ella de su “yo”...?



Escena de *Dialoguer/Interloquer* de Gao Xingjian.

Tan sólo unos cuantos personajes efímeros que inventa o que interpreta. *Dialogar/Desconcertar* plantea la cuestión del sujeto que habla a través de la dificultad de comunicación, por una parte en la relación amor-duelo entre un hombre y una mujer, y por otra en el plano del idioma, de la comunicación con el público. En *Cuatro cuartetos para un fin de semana*, en la que aparecen dos parejas que pasan un fin de semana en el campo, se entrelazan teatro, narración y poesía. La estructura de la obra entre el sueño, los fantasmas y la realidad no obedece ni a la lógica de los acontecimientos ni al orden temporal, sino que se parece sobre todo a una composición musical. Los protagonistas, como en un concierto, están siempre en escena. Interpretan lo mismo a dúo que en conjunto, cuatro cuartetos íntimos, cuatro puntos de vista narrativos que los enfrentan a su propia trayectoria, su propio pensamiento, su propio cuerpo.

I.S.G. Tanto en sus novelas como en su teatro, el discurso del personaje sufre una refracción entre las tres personas del singular: yo, tú, él. ¿A qué corresponde este procedimiento en la escritura y en el juego escénico?

G.X. No se trata de un procedimiento simplemente formal. Intenta dar cuenta del estado de la conciencia cuando ésta pasa a través del lenguaje. La refracción del sujeto en el diálogo, sobre las tres personas del singular (yo, tú, él), en tres niveles del discurso, crea una distancia entre el personaje y el actor, y le da otra dimensión a su juego. Engendra una conciencia del juego del actor en tanto que persona y personaje. La dificultad de esto se da en ese paso, en ese vaivén, entre el actor, que en escena ha de ser consciente de su identidad de actor, y el personaje. En cierto modo es como en el teatro Nô. No se trata de entrar en la piel del personaje, de encarnarlo, sino más bien de mostrar

el cometido ante el público, de citarlo ante el público. Ese estado neutro del actor que no está ni en su vida cotidiana ni en el cometido, reclama al mismo tiempo una gran flexibilidad del cuerpo y un espíritu muy concentrado. La puesta en escena se da simplemente para ayudar al actor a encontrar la actitud a adoptar en relación con el cometido.

I.S.G. La puesta en escena ya aparece dentro de la dramaturgia de sus textos. ¿Qué margen de libertad le deja usted a los directores de escena? ¿Cómo traduce usted sus propios textos en un escenario?

G.X. En cada texto hay una propuesta escénica, indicaciones muy precisas, pero no se trata de exigencias estrictas. Les dejo a los directores de escena la libertad de interpretar. En mi trabajo de puesta en escena me interesa siempre fijar bien la imagen, los ritmos, el movimiento; todo eso ha de ser muy visual. No le explico el texto a los actores, sino que buscamos cómo ha de interpretarse aquello. Cómo puede el cuerpo hacer que surjan y se vean las tensiones del texto. Y elimino en ese juego todo lo que pueda pertenecer al orden psicológico o naturalista. Me gusta mucho la manera de hacer de los actores italianos, heredado de la *commedia dell'arte*, con toda esa rapidez de ingenio que implica. Al no haber realismo en mis obras, le pido a los actores un juego que sea corporalmente muy expresivo, muy visual, una tensión que no caiga nunca en posición de reposo. Para mí, la esencia del teatro, lo dramático, es el movimiento, la vitalidad, la acción. En *Dialogar/Desconcertar* la circulación de energía, que puede darse en la palabra o en el movimiento, se produce como en el teatro Nô. El movimiento, las gradaciones de la energía, de la tensión, del duelo verbal, en constante evolución hasta la violencia del acto en que los dos personajes se matan, tiene como contrapunto el lenguaje puramente físico del bailarín. De igual modo, en *Al borde la vida*, la interpretación, la palabra del actor plantea un diálogo con los movimientos y la gestualidad de la bailarina y del *clown* mudo.

I.S.G. ¿De qué manera interviene su sensibilidad de pintor en la escenografía? ¿Cuál es la función del decorado, si la tiene, en esa dinámica escénica?

G.X. En mis obras no hay nunca un decorado realista que recuerde la vida de manera inmediata. No hace falta una verdadera habitación, unas sillas verdaderas, una verdadera mesa; todo transcurre en la interpretación de los actores. Pues si no hay nada en escena, es la interpretación de los actores lo que tiene que convencer al público de que estamos en una habitación o tal vez en un desierto. Prefiero que el escenario esté desnudo. Confío en los actores, en sus cuerpos, en sus voces. El texto, los actores y la luz, a la que concedo siempre gran importancia: con eso me basta. ■

Obras teatrales de Gao Xingjian en Editions Lansman: *La fuite* (1992), *Au bord de la vie* (1993), *Le somnambule* (1995), *Quatre quatuors pour un week-end* (1998).

En Edition MEET: *Dialoguer/Interloquer* (1994) aux Edition MEET.

Narrativa y ensayo en Editions de l'Aube: *La montagne de l'âme* (novela, 1995), *Le livre d'un homme seul* (novela, 2000), *Une canne à pêche pour mon grand-père* (relatos, 1997) *Au plus près du réel* (ensayo, 1997).



Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO) 

Otoño 2000. Separata de la revista Las Puertas del Drama número 4

DOS cientos dramaturgos hispanoamericanos

Bibliografía esencial
DEL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

POR FERMÍN CABAL

Bibliografía esencial

DEL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

A lo largo del siglo que termina, la extraordinaria vitalidad de la literatura en lengua española se ha sustentado en buena medida sobre la cantera del continente americano. Numerosos poetas, narradores y ensayistas han contribuido con su esfuerzo y su talento al desarrollo de nuestra cultura, pero, ¿cuál ha sido la aportación del teatro hispanoamericano? Son muchos quienes creen que se encuentra muy por debajo de los otros géneros, e incluso hay quien opina que está en situación terminal. ¿Es así realmente o es ésta una opinión basada en el desconocimiento?

En líneas generales puede decirse que la inexistencia, fuera de Buenos Aires, de un teatro burgués de mínima aspiración artística, ha convertido al dramaturgo hispanoamericano en un personaje culturalmente marginal, y un individuo bajo sospecha de comportamientos socialmente conflictivos. No es de extrañar que haya sufrido muy a menudo el ostracismo de los poderes públicos. Y si a esto se suma la debilidad de la industria editorial hispanoamericana, sobre todo en las últimas décadas, y la escasez de intercambios teatrales entre España y estos países, el teatro de la América española resulta un perfecto desconocido entre nosotros.

He preparado esta bibliografía esencial sobre el tema, intentando contribuir, con la mejor voluntad, a la difusión de una serie de obras que se me antojan muy notables, en algunos casos de indiscutible genialidad, y que configuran en su conjunto un panorama muy rico y sugestivo, que puede alimentar la escritura teatral en la Península e Islas, al mismo nivel que las aportaciones de narradores, poetas y ensayistas hispanoamericanos.

Naturalmente, esta selección tiene sus limitaciones: de un lado, la inevitable tendencia del autor a proyectar sus gustos personales, que aunque ha sido paliada con diversas consultas, no dejará de actuar. Del otro, la imposibilidad de abarcar en un puñado de fichas un mundo tan plural y activo como el que nos ocupa. De acuerdo con la intención de facilitar el acercamiento entre los autores de expresión española de ambos lados del océano, he priorizado a los autores vivos, a las obras de más fácil acceso para el lector español y a las ediciones más recientes. Los apartados en que he agrupado a diversos autores tienen la intención de orientar al posible lector en cuanto a estilos y tendencias generacionales, y de antemano advierto que no tienen ninguna pretensión científica (si a alguien he ofendido, le ruego me perdone). En fin, espero que a pesar de estas limitaciones pueda decirse que si no están todos los que son, al menos son todos los que están.

1. EL GROTESCO CRIOLLO

El teatro argentino alcanzó su madurez en la década de los veinte con la obra de **ARMANDO DISCÉPOLO**, la gran figura de lo que ha venido a llamarse “el grotesco criollo”. Despreciado en su momento por la crítica culturalista, constituye la primera gran aportación cultural autóctona del teatro hispanoamericano, y su sombra se proyecta sobre los autores vivos más destacados, desde Roberto Cossa hasta Spregelburd.

Las Obras Completas de Discépolo han sido editadas por Osvaldo Pelletieri. Tomo I. Editorial Eudeba. Buenos Aires, 1987. Tomo II. Editorial Eudeba y Ed. Galerna. Buenos Aires 1989. Stéfano, la obra que Pelletieri considera “el texto canónico del género” puede encontrarse en *El grotesco criollo*: Discépolo-

Cossa. Ediciones Colihue. Buenos Aires, 1986. La desternillante *El movimiento continuo* en Ediciones del Teatro General San Martín, Buenos Aires, 1993. Giacomo, Babilonia, y Cremona han sido reunidas en Talía, Buenos Aires, 1970.

FRANCISCO DEFILIPPIS NOVOA continúa en sus últimas obras la línea de Discépolo. *He visto a Dios* fue repuesta con gran éxito hace dos años en la capital porteña. Ha sido editada junto a *Desperate*, *Cipriano* por la editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1985.

ROBERTO ARLT, novelista notable (*Los siete locos*), renovó el género con piezas como *La isla desierta* y *Saverio, el cruel*, editadas conjuntamente por la editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1974. Esta última puede encontrarse en *Tres dramaturgos rioplatenses*, Girol Books, Ottawa, 1983.

2. USIGLI Y SUS CONTEMPORÁNEOS MEXICANOS

El teatro mejicano se encontraba dominado por las compañías y dramaturgos españoles y sus imitadores locales hasta que en los años treinta un grupo de jóvenes apuesta por una renovación en la que se mezclan aires vanguardistas y nacionalistas. **XAVIER VILLAURRUTIA**, **CARLOS GOROSTIZA** y **SALVADOR NOVO**, poetas notables e intelectuales son la cabeza de este movimiento, al que se incorpora posteriormente el que va a ser el gran maestro del teatro mejicano, **RODOLFO USIGLI**, una personalidad extraordinaria y explosiva, que escribe en 1937 una de las grandes obras teatrales de la primera mitad del siglo: *El gesticulador*; aunque no consigue verla sobre la escena hasta diez años después. Usigli ha sido uno de los primeros escritores en español que se han preocupado por la formación de nuevos dramaturgos y su obra *Itinerario del autor dramático* ha sido un texto de referencia para los escritores latinoamericanos posteriores.

El gesticulador se ha publicado en varias antologías: *Los Clásicos del Teatro Hispanoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México 1975, en la que se encuentran también textos de Villaurrutia, *Parece mentira*, y de Gorostiza, *El color de nuestra piel*. También en *Teatro Mexicano del Siglo XX*, tomo II, Fondo de Cultura Económica, México 1956. Aquí también le acompaña *El color de nuestra piel*, y otra obra de Villaurrutia, *El yerro candente*. En el tomo III de esta misma antología se encuentra *La culta dama*, de Salvador Novo. De este autor son también *Yocasta o casi*, y la curiosa *In Pipiltzintzin o La guerra de las gordas*, Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985, pero quizá su obra más interesante sea *Diálogos*, Ediciones Mexicanos Unidos, México DF, 1985, una colección de piezas breves que inaugura un género que será cultivado con gran destreza por los autores de la siguiente generación, especialmente Carballido y Luisa Josefina Hernández. Finalmente quiero citar la antología *Teatro Mexicano Contemporáneo*, Aguilar, Madrid 1962, donde también aparece *El color de nuestra piel* y además tres piezas breves de Villaurrutia: la ya citada *Parece mentira*, *¿En qué piensas?* y *Sea usted breve*.

Las *Obras Completas de Usigli* se han reeditado numerosas veces en el Fondo de Cultura Económica, México DF tres volúmenes, 1963, 1966, y 1979. Una edición de bolsillo de *El gesticulador* y *La mujer no hace milagros* se encuentra en Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985. *Corona de sombra* se encuentra en *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, tomo I, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1997.

3. EL TEATRO HISPANOAMERICANO DE MEDIADOS DE SIGLO

Hasta la posguerra de la Segunda Guerra Mundial puede decirse que el teatro hispanoamericano apenas existía fuera de los dos grandes centros productores: México DF y Buenos Aires. Pero en esos años aparecen varias obras muy notables en países periféricos. Se mueven casi todas en esa confluencia de renovación vanguardista y nacionalismo que hemos visto ya en el caso de México. Y en general, dada la ausencia de dramaturgos profesionales, son obras muy literarias, lo que no impide que a veces, como en el caso de la extraordinaria *Los invasores*, del chileno **EGON WOLFF**,

Pehuen, Santiago de Chile, 1990, o de *La muerte no entrará en Palacio*, Ed. Cultural, Río Piedras, Puerto Rico, 1970, del puertorriqueño **RENÉ MARQUÉS**, tengan una solidez escénica envidiable. Ambas piezas se encuentran en la antología *Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1964.

El teatro de Egon Wolff ha evolucionado en una dirección más asimilable para las clases medias chilenas. *La balsa de la Medusa*, publicada con *Parejas de trapo* en Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1988, y *Flores de papel*, Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1978, y también, *Nueve dramaturgos latinoamericanos*, tomo II, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1998, han sido las más celebradas. *Álamos en la azotea* ha sido publicada con *El Tony chico*, de **LUIS ALBERTO HEIREMANS**, y *El árbol Pepe*. De **FERNANDO DEBESA**, pioneros como Wolff del teatro chileno, en *Teatro Chileno Contemporáneo*, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1982.

También es chileno **SERGIO VODANOVIC**, *Viña y Deja que los perros ladren*, ambas en Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1990, publicada esta última en España en Primer Acto, n.º 25, Madrid, Septiembre 1965. Los cuatro autores están representados en la antología *Teatro Chileno Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992; Wolff con *Los invasores*, Debesa con *Mama Rosa*, Heiremans con *El abandonado*, y Vodanovic con *Perdón... ¡estamos en guerra!*

Por su parte **RENÉ MARQUÉS** dominó la escena puertorriqueña hasta su muerte. Lamentablemente, a pesar de que *La carreta* tuvo un gran éxito en España en los cincuenta, sus piezas han desaparecido de nuestras librerías. Sus mejores obras han sido recogidas en tres tomos en *Teatro*, Editorial Cultural, Río Piedras, Puerto Rico, 1971. *Los soles truncos*, puede encontrarse en *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, tomo III, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1998, y *La carreta* en Ed. Cultural, Río Piedras, Puerto Rico, 1961.

En Guatemala, el novelista **MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS** ha escrito también para el teatro, siendo su obra más lograda *La audiencia de los confines*, publicada en Editorial Losada, Buenos Aires, 1964, junto a otras obras del autor, entre ellas *Soluna*, que fue incluida en *Teatro Guatemalteco Contemporáneo*, Editorial Aguilar, Madrid, 1964, en compañía de *Entre cuatro paredes*, de **MANUEL GALICH**. Pero el mayor dramaturgo guatemalteco es **MANUEL JOSÉ ARCE**, autor de una de las mejores obras hispanoamericanas en su género: *Delito, condena y ejecución de una gallina*, publicada con otras piezas político-grotescas en Editorial Universitaria Centroamericana, San José de Costa Rica, 1971, y también en España en Pipirijaina, n.º 5, Madrid, julio de 1974.

También el dominicano **FRANKLYN DOMÍNGUEZ**, *Se busca un hombre honesto*, Panoramas, Santo Domingo, 1965, y *Lisístrata odia la política*, Feria Nacional del libro, Santo Domingo, 1981, gran animador de la vida teatral en su país, puede entrar en este apartado.

Y en Venezuela destaca la figura de **CÉSAR RENGIFO**, gran pintor, muralista impresionante, y apasionado dramaturgo, prácticamente el fundador del teatro venezolano contemporáneo. Su obra *Lo que dejó la tempestad* figura en la antología *Teatro Venezolano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, y también en *El Teatro Hispanoamericano*

Contemporáneo, tomo 2, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1974, ambas ediciones de fácil acceso en España. Pero también son notables *Las torres y el viento*, publicada en *Trece autores del nuevo teatro venezolano*, Editorial Monte Ávila, Caracas, 1971, y *Un tal Ezequiel Zamora*, Aveprote, Caracas, 1983. Una pequeña antología, que incluye *Buenaventura chatarra*, *El vendaval amarillo*, y *Estrellas sobre el crepúsculo* ha sido recogida por Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1967. Sus *Obras Completas* están publicadas en Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, tomos I a IV, Mérida (Venezuela), 1989.

También en Venezuela debe mencionarse la obra de **ARTURO USLAR PIETRI**, reconocido novelista, que se acerca al teatro con pretensiones quizá excesivamente literarias. En España vimos en los ochenta su obra más conocida, *Chúo Gil*, publicada, con otras del autor, en Monte Ávila, Caracas, 1991.

En Perú **ENRIQUE SOLARI SWAYNE** tiene un gran éxito con *Collacocha*, Populibros Peruanos, Lima, 1963, un clásico ya en la dramaturgia de este país. La obra de **SEBASTIÁN SALAZAR BONDY** tampoco es desdeñable. *El fabricante de deudas*, basada en un tema de Balzac, es una buena muestra de su teatro más popular, recogido en Francisco Moncloa Editor, Lima 1967, bajo el título *Comedias y Juguetes*. En un segundo volumen, *Piezas dramáticas*, se recogen sus piezas más ambiciosas, que sin embargo resisten peor al tiempo.

4. LA GENERACIÓN REALISTA ARGENTINA DE LOS 50

La coyuntura económica de la segunda guerra mundial y el ascenso del peronismo modifican profundamente la realidad social argentina. Una nueva generación de dramaturgos, encabezada por **CARLOS GOROSTIZA** y **OSVALDO DRAGÚN**, hegemonizará la escena porteña durante veinte o veinticinco años. Una excelente antología, que todavía puede encontrarse en librerías de viejo, recoge algunas de las mejores obras del momento: *Teatro Argentino 1949-1969*, Editorial Aguilar. Madrid, 1973. Incluye, entre otras, *El puente*, de Gorostiza, la obra que inaugura este periodo, y *Los de la mesa diez*, de Dragún. Aunque la obra más conocida de Dragún, representada en todo el mundo, ha sido *Historias para ser contadas*, Talía, Buenos Aires, 1962, y Primer Acto n.º 35, Madrid, Junio-Julio 1962, y especialmente en la reciente edición, revisada y completada, de Girol Books, Ottawa, Canadá, 2000, que recoge la totalidad de estas populares historias de larga vida. La misma editorial canadiense ha publicado, en 1981, otras dos obras destacadas del autor: *Hoy se comen al flaco* y *Al violador*. Y también, dentro de la antología, *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, Girol Books, tomo I, Ottawa, Canadá, 1997, *El amasijo*. Dos de las mejores obras de Gorostiza, *El pan de la locura* y *Los prójimos* pueden encontrarse en Clásicos Huemul, Ed. Abril, Buenos Aires 1985. Ambos autores figuran también en otra excelente antología: *Teatro Argentino Contemporáneo*, perteneciente al proyecto que auspició el Centro de Documentación Teatral, del Ministerio Español de Cultura, durante los fastos del Quinto Centenario, bajo la batuta de Moisés Pérez Coterillo. La edición corrió a cargo de la sucursal española del Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, e incluye *El pan de la locura*, de Gorostiza, y *Heroica de Buenos Aires*, de Dragún. De esta obra también

hay edición española en Primer Acto, n.º 77, Madrid, 1966. Y esta revista publicó más recientemente otra obra de Dragún: *¡Arriba corazón!*, Primer Acto n.º 223, Madrid, Mayo 1988.

Otros autores destacados en este grupo generacional son: **JUAN CARLOS GHIANO**, *Narcisa Garay, mujer para llorar*, Talía, Buenos Aires, 1959, y **AGUSTÍN CUZZANI**, *Los indios estaban cabreros*, Talía, Buenos Aires, 1963, *Sempronio, Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*, México DF, 1964, *Una libra de carne*, Talía, Buenos Aires, 1964, y *Teatro Argentino 1949-1969*. Editorial Aguilar, Madrid, 1973, donde también aparece *Narcisa Garay, mujer para llorar*, de Ghiano.

5. LOS PATRIARCAS DEL TEATRO COLOMBIANO

En los años sesenta el teatro colombiano despierta del letargo y durante quince años se convierte en una referencia indispensable para todas las gentes del teatro hispanoamericano. Con una orientación decididamente política, y reivindicando una acción revolucionaria en todos los órdenes de la existencia, no podía dejar de ocuparse de las condiciones de producción del teatro mismo, e intentar transformar radicalmente la relación entre autor-texto-espectáculo, desarrollando fórmulas de "creación colectiva" que hicieron furor entre los jóvenes contestatarios de los setenta. El Teatro Experimental de Cali, conducido por **ENRIQUE BUENAVENTURA**, y La Candelaria de Bogotá, con **SANTIAGO GARCÍA** al frente, fueron, y siguen siendo, sus más destacados adalides.

Enrique Buenaventura ha visto publicadas varias de sus obras en revistas españolas, y es suficientemente conocido entre nosotros. Una excelente selección de sus mejores textos: la maravillosa *A la diestra de Dios Padre, Vida y muerte del fante lusitano*, y seis piezas cortas del popular ciclo *Los papeles del infierno (La maestra, La tortura, La audiencia, La autopsia, La orgía y El menú)*, está publicada en Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1980. Una versión más temprana de *A la diestra de Dios Padre* puede verse en la antología antes citada *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1964. En Primer Acto, n.º 145, Madrid, Junio de 1972, se encuentran cinco obras cortas del ciclo *Los papeles del infierno (La tortura, El sueño, La orgía, El entierro y La requisa)*. *Tirano Banderas*, basada en la novela de Valle-Inclán se encuentra en Gestus, Colcultura, Bogotá, 1996.

Los principales textos de **LA CANDELARIA** se hayan recogidos en dos volúmenes: *Cinco obras de creación colectiva*, que incluye una de sus obras más efectivas: *Guadalupe, años sin cuenta*, Ed. La Candelaria, Bogotá, 1986, y *Cuatro obras del Teatro de La Candelaria*, Ed. La Candelaria, Bogotá, 1987, que incluye dos obras firmadas por Santiago García: *El diálogo del rebusque* y *Corre, corre, carigueta*, y además *El viento y la ceniza*, de **PATRICIA ARIZA**, y *La trasescena*, de **FERNANDO PEÑUELA**. El *Diálogo del rebusque* también puede encontrarse en Primer Acto, n.º 203-204, Madrid, Marzo-Junio 1984, y en Gestus, Colcultura, Bogotá, 1996.

Otros autores aparecieron para alimentar a un teatro naciente. **ESTEBAN NAVAJAS** tuvo un gran éxito con *La agonía del difunto*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1976; **NESTOR MADRID-MALO**, *Los frutos masacrados*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1974, y **GILBERTO MARTÍNEZ**,

El grito de los aborcados, Ediciones Papel Sobrante, Medellín, 1966, merecen ser destacados.

Un caso aparte es el de **CARLOS JOSÉ REYES**, que por edad pertenecería a un grupo posterior. Muy joven, colabora con el TEC de Cali, y realiza la dramaturgia de una de las grandes creaciones del grupo: *Soldados*. Posteriormente desarrolla una obra personal de gran nivel literario que se ha recogido en *Dentro y fuera*, que incluye *Recorrido en redondo*, quizá su mejor obra, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 1992. Ese mismo año se publicó en España *El carnaval de la muerte alegre*, El Público, Centro Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, Madrid, 1992. Ha escrito mucho y bien para el público infantil y una selección de sus obras se encuentra en Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1972.

En la antología *Teatro Colombiano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pueden encontrarse obras de Buenaventura, *Un requiem por el Padre Las Casas*, Santiago García, *El Paso*, Carlos José Reyes, *Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir*; además de las ya citadas *La agonía del difunto* de Navajas, *El grito de los aborcados* de Gilberto Martínez, y *La trasescena* de Peñuelas.

6. EL TEATRO CUBANO ENTRE LA VANGUARDIA Y LA REVOLUCIÓN

En Cuba surge en los años de la posguerra mundial un autor de gran vuelo, **VIRGILIO PIÑERO**, cuya obra arranca brillantemente con *Electra Garrigó*, *Teatro Cubano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, una recreación del mito clásico. En los años sesenta escribe *Aire frío*, La Milagrosa, La Habana, 1959, y también Asociación de Directores de Escena, Madrid, 1990, quizá su mejor obra, un impresionante fresco de la familia cubana. Poco después gana el Premio Casa de las Américas con *Dos viejos pánicos*, Casa de las Américas, La Habana, 1968, y también en Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, y *Teatro del absurdo Hispanoamericano*, Editorial Patria, México DF, 1987, una obra inspirada en la vanguardia parisina de los cincuenta (y quizá también en la obra de su compatriota Triana) que tuvo una gran resonancia internacional. Su obra *De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso* apareció en Primer Acto, n.º 225, Madrid, Septiembre, 1988.

Más joven que Piñero, **JOSÉ TRIANA** arranca también con una recreación clásica, *Medea en el espejo*, y se consagrará con una obra de éxito mundial, *La noche de los asesinos*, ceremonia de la crueldad muy del gusto de los años sesenta. Ambas obras y una tercera, *Palabras comunes* se encuentran publicadas en Editorial Verbum, Madrid, 1991. *La noche de los asesinos* fue publicada por Primer Acto, n.º 108, Mayo, 1969. Se encuentra también en *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, tomo I, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1997.

También **ANTÓN ARRUFAT**, *Los siete contra Tebas*, *Teatro Cubano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, reutiliza el mito clásico para mirar el presente, pero su obra despierta desconfianza en los medios oficiales y su autor es condenado al ostracismo.

En los primeros años de la revolución se estrenan algunas piezas de autores noveles de aire renovador, entre los que destaca el jovencísimo **NICOLÁS DORR**, *Dramas de imagina-*

ción y urgencia, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, Cuba, 1987, que escribe con sólo quince años *Las pericas*, que obtiene resonancia internacional y se estrena en España con excelente acogida. Pero pronto Dorr, como Arrufat, Triana y Piñero se ven frenados por el clima político cada vez más cerrado de la Cuba castrista. Es sintomático que *Dos viejos pánicos*, a pesar de haber ganado el Premio oficial del régimen, no pudiera estrenarse hasta 1990. Para entonces su autor ya estaba muerto y José Triana en el exilio.

El teatro posible se orienta hacia el costumbrismo y/o el fresco histórico, y las mejores piezas se hacen un hueco a través del humor, la ironía y la melancolía: *Morir del cuento*, Letras Cubanas, La Habana, 1989, y *El robo del cochino*, o *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, de **ABELARDO ESTORINO**, uno de los mejores dramaturgos de su generación, ambas publicadas con otras obras del autor en *Teatro*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, son una buena muestra. La primera de las piezas citadas también se encuentra en *Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1964, y *La dolorosa historia...* también se ha publicado en *Teatro Cubano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992. En la misma antología se encuentra *El premio flaco*, de Héctor Quintero, autor asimismo de la exitosa *Contigo pan y cebolla*, Ediciones Unión, La Habana, 1968, de *Sábado corto*, Letras Cubanas, 1990, y de *Te sigo esperando* y *Antes de mi: el Sabara*, ambas editadas en ADE, Madrid, 1997; también la obra de Nicolás Dorr, *Una casa colonial*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, o *Vade retro* y *La toma de La Habana por los ingleses*, de **JOSÉ MILLÁN**, ambas en Letras Cubanas, La Habana, 1990, pueden considerarse dentro de esta tendencia.

Dos obras muy particulares, de tono más ácido, aunque de vocación decididamente populista, podrían quedar fuera de esta tendencia dominante. *Requiem por Yarini*, de **CARLOS FELIPE**, escrita antes de la revolución, aunque su estreno fuera uno de los grandes acontecimientos de los sesenta en La Habana, y *María Antonia*, de **EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA**, tragedia amarga, de bajos fondos, intensamente sentimental; ambas pueden encontrarse en la citada antología de Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

No hay que olvidar a la importante comunidad cubana que reside en los Estados Unidos. Algunos de los mejores escritores se han abierto camino escribiendo en inglés, como María Irene Fornés y Dolores Prida, pero otros se han mantenido fieles a su lengua materna. El más destacado quizá sea **PEDRO MONGE**, autor de *Nadie se va del todo*, que puede encontrarse en la antología *Cinco autores cubanos*, Ollantay Press, Nueva York, 1995, donde también figura *Las monjas*, de **EDUARDO MANET**, el patriarca del teatro cubano del exilio.

7. TEATRO Y POLÍTICA EN URUGUAY

FLORENCIO SÁNCHEZ, *Barranca abajo*, *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, tomo III, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1998; también en Editorial Barreiro y Ramos, Montevideo, 1967, y en *La Oveja Negra*, Bogotá, 1986, publicada aquí con *M'hijo el dotor*, puede ser considerado como el primer dramaturgo de importancia en la América española postcolonial, aunque su carrera se desarrolló sobre todo en Buenos Aires, en los primeros años del pasado siglo.

Sin embargo la literatura dramática uruguaya no prosperó demasiado hasta la aparición de la brillante generación literaria de los cincuenta. Quizá sea **MARIO BENEDETTI**, *Ida y vuelta*, *Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1964, gracias a su relevancia como poeta y novelista, el autor uruguayo más conocido entre nosotros. Su obra *Pedro y el Capitán*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, ha sido representada en numerosas ocasiones con gran aceptación del público.

Pero no hay que olvidar a otros escritores de su generación de gran talento, como **CARLOS MAGGI**, *Con el uno Ladislao*, Arca Editorial, Montevideo, 1989, *El apuntador*, Primer Acto n.º 96, Madrid, Mayo 1968, *La noche de los ángeles inciertos*, Instituto Nacional del Libro, Montevideo, 1991, *Esperando a Rodó*, Editorial Patria, México DF, 1987, y sobre todo *El patio de la torcaza*, publicada con otras obras del autor en Centro Editor de América Latina, Capítulo Oriental, Montevideo-Buenos Aires, 1968; **MAURICIO ROSENCOFF**, *Las ranas*, Imprenta El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1961, y Primer Acto, n.º 67, Madrid, 1965, *Los caballos*, que fue publicada por la revista española Primer Acto, n.º 187, Madrid, Diciembre 1980-Enero 1981, y posteriormente *El combate en el establo* y *El saco de Antonio* en Editorial Librosur, Montevideo, 1985, la primera de las cuales se encuentra en Primer Acto, n.º 255, Septiembre, Madrid, 1994; a **ANTONIO LARRETA**, *Oficio de tinieblas*, Imprenta El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1954, y sobre todo *Juan Palmieri*, Editorial Librosur, Montevideo, 1986, y también Primer Acto, n.º 157, Madrid, Junio, 1973. En la antología *Teatro Uruguayo Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pueden encontrarse las citadas *El patio de la torcaza*, *Los caballos* y *Juan Palmieri*, excelente representación de la obra de este grupo generacional.

Desgraciadamente, las circunstancias políticas obstaculizaron su progresión como escritores, Benedetti y Larreta se exilaron, y Rosentrotz fue encarcelado como dirigente de la organización revolucionaria Tupamaros. Mejor suerte tuvo **JACOBO LANGSNER**, *Esperando la carroza*, Argentores, Buenos Aires, 1988, y *Locos de contento*, Ediciones del Teatro General San Martín, Buenos Aires, 1989, que ha hecho, como Florencio Sánchez, su carrera en torno a los teatros de Buenos Aires. *Un agujero en la pared* figura en la citada antología del Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

En la década de los ochenta, el teatro de autor en Uruguay no vivió sus mejores momentos. Aparecen, no obstante, algunos autores interesantes como **CARLOS M. VARELA**, *Alfonso y Clotilde*, y **ALBERTO PAREDES**, *Decir adiós*, publicadas ambas en *Antología del Teatro Moderno Uruguayo*, Editorial Proyección, Montevideo, 1988. También dos obras de estos autores, *Tres tristes tangos*, de Paredes, y *Los cuentos del final*, de Varela, aparecen en *Premios Florencio 1981-2-3*, Actu-Signos, Montevideo, 1989, en compañía de *Doña Ramona*, del también laureado **VICTOR MANUEL LEITES**. Esta última obra, junto a la citada *Decir adiós*, de Paredes, y *Los cuentos del final* de Varela, se encuentran en la antología de Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992. También de Varela hay que destacar *Sin un lugar*, Ed. Proyección, Montevideo, 1994.

En 1990 recibió el *Premio Tirso de Molina* una obra escrita por el veterano autor **HÉCTOR PLAZA NOBLÍA**, *Ecce Homo*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1992.

8. LA SEGUNDA GENERACIÓN REALISTA ARGENTINA DE LOS AÑOS SETENTA

Durante los años setenta se consolida la tendencia realista con la aparición de una nueva promoción que consigue conectar con el público. **RICARDO HALAC**, *Segundo tiempo*, Galerna, Buenos Aires, 1978, *El destete*, Ed. Paralelo 32, Buenos Aires, 1984, *Lejana tierra prometida*, Primer Acto, n.º 208, Madrid, Marzo-Abril, 1985, *Mil años, un día*, Corregidor, Buenos Aires, 1993, y *Frida Kalbo, la pasión*, y *Metejón, guarda con el tango*, dos de sus mejores obras, de reciente aparición en Corregidor, Buenos Aires, 2000; **RICARDO TALESNIK**, *La fiacca*, un éxito internacional que en Madrid se tituló *La pereza*, de la mano de Fernán Gómez, Editorial Escelicer, Madrid, 1968, y también Primer Acto, n.º 105, Madrid, Febrero de 1969, y, más recientemente, acompañada de *Cien veces no debo*, en Girol Books, Ottawa, Canadá, 1983; **SERGIO DE CECCO**, *El gran deschave*, escrita en colaboración con **ARMANDO CHULAK**, Talía, Buenos Aires, 1978, gran éxito comercial en el Madrid de los setenta, y *El reñidero*, Talía, Buenos Aires, 1963, también en *Teatro Argentino Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992; y **CARLOS SOMIGLIANA**, *Amarillo* e *Historia de una estatua*, ambas en un volumen en Ediciones Paralelo 32, Buenos Aires, 1983, y *Teatro completo*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y Fundación Somigliana, cinco tomos, Buenos Aires, 1988, son representativos de este momento.

Pero la referencia obligada es **ROBERTO COSSA**, uno de los más grandes autores vivos hispanoamericanos. Cossa ha trabajado el grotesco criollo (*La nona*, *El viejo criado*), ha experimentado con el tiempo (*De pies y manos*), ha hecho costumbrismo (*Nuestro fin de semana*, *Los compadritos*), panfleto social (*Angelito*) y, en sus mejores momentos, ha destilado una especie de realismo poético (*Gris de ausencia*, *El tío loco*, *Ya nadie se acuerda de Federico Chopin*). Las *Ediciones de la Flor*, de Buenos Aires, 1997-1991, han publicado ya cinco tomos de sus *Obras Escogidas*. *La nona*, su obra de mayor éxito en todo el mundo, puede encontrarse en el citado *El grotesco criollo: Discípulo-Cossa*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1986, y también en *Teatro Argentino Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992. *El viejo criado*, otro de sus grandes éxitos, ha sido publicado, en compañía de *Marathon*, de Ricardo Monti, en *El teatro argentino. Cierre de un ciclo*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981. Existe también edición española en Primer Acto, n.º 213, Madrid, Marzo-Abril 1986. *Ya nadie recuerda a Federico Chopin* y *La pata de la sota* se encuentran en Editorial Abril, Buenos Aires, 1985. *El sur y después* en Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1989. *No hay que llorar*, en Teatro Iberoamericano, n.º 10, Puebla, México, 1994.

Sería injusto no mencionar a un autor atípico, difícil de encajar en este grupo, pero que a mi juicio no se encuentra muy lejos, **OSCAR VIALE**, con *Periferia*, Ediciones del Teatro San Martín, Buenos Aires, 1984, una obra delirante y amarga, que me parece muy notable. Sus obras de mayor éxito comercial, *Convivencia* y *Encantada de conocerlo* han sido publicadas por Corregidor, Buenos Aires, 1987. *Chúmbale*, quizá su mejor obra, se encuentra en *Teatro Argentino Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

También cabría citar aquí a **AIDA BORTNIK**, que ha hecho su carrera en el cine, *La historia oficial*, y la televisión, pero que cuenta con varias piezas teatrales de mérito, *Domesticados*, Argentores, Buenos Aires, 1988, y *Primaveras*, *Teatro Argentino Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

Y también a otro inclasificable, **JUAN CARLOS GENÉ**, autor de *El herrero y el diablo*, basada en la obra de Ricardo Güiraldes, que figura en *Teatro Argentino Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, y también de una tragedia conmovedora, *Golpes a mi puerta*, Ediciones Centro Gumilla, Caracas, 1984, escrita durante su largo exilio venezolano.

Finalmente, tengo mencionar el libro *21 estrenos argentinos*, Teatro Abierto, Buenos Aires, 1981, que recoge el singular esfuerzo colectivo que supuso la convocatoria del Teatro Abierto en 1981, momento en que el colectivo teatral argentino se compromete en la reivindicación de la cultura democrática en libertad. El libro incluye textos de Aida Bortnik, *Papá querido*, Roberto Cossa, con la excelente *Gris de ausencia*, Osvaldo Dragún, *Mi obelisco y yo*, Ricardo Halac, la ya citada *Lejana tierra prometida*, Carlos Gorostiza, con una pieza conmovedora que se ha montado varias veces en España (y que se seguirá montando), *El acompañamiento*, Somigliana, *El nuevo mundo*, y Viale, *Antes de entrar dejen salir*; y junto a ellos, otros autores más jóvenes, de los que se hablará más adelante. Una selección de estos textos, piezas de formato reducido casi todas ellas, ha sido recogida en *Siete dramaturgos argentinos*, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1983.

9. CARBALLIDO Y LA GENERACIÓN REALISTA MEXICANA

Al igual que en Argentina y España, las otras dos potencias teatrales del ámbito idiomático español, la segunda mitad del siglo XX está marcada por la irrupción de una sólida generación realista. *Rosalba y los llaveros*, de **EMILIO CARBALLIDO**, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1965, estrenada en 1950 (un año después de *El puente*, de Gorostiza en Buenos Aires, y *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo en Madrid), es quizá la primer obra que anuncia el cambio estilístico. Frente al universalismo, intelectualismo y formalismo del grupo de Novo y Villaurrutia, los jóvenes recién llegados optan por un teatro menos literario, "profesional", escrito para la escena, y abundan en el realismo y la búsqueda de temas mexicanos.

La obra de Emilio Carballido es vasta y desigual, apasionada y apasionante a veces, y amable y digestiva en otras ocasiones, quizá no tanto por concesiones a la galería, sino por el propio talante del autor, pero en cualquier caso constituye un documento literario de primera fila para entender el teatro, la literatura y la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Aunque ya en los años setenta llegó a España con un muy digno montaje de *Te juro Juana que tengo ganas*, su presencia entre nosotros ha sido escasa y, desgraciadamente, no siempre a través de sus mejores obras, entre las cuales yo destacaría la citada *Te juro Juana...*, *Yo también hablo de la rosa*, y *Fotografía en la playa*, una de sus mejores obras, las tres publicadas conjuntamente en Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1979, la segunda también publicada en *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, tomo III, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1998, y la

última en la antología *Teatro Mexicano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992; *Felicidad y La danza que sueña la tortuga*, en Editorial Extemporáneos, México DF, 1980, y la primera, con otras obras del autor, entre ellas *Las cartas de Mozart*, en Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985; también *Acapulco, los lunes*, *Un pequeño día de ira*, una de sus obras más reconocidas, y la extraordinaria *Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz*, reunidas las tres en Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985. Y de propina *Algunos cantos del infierno*, Col. Teatro Iberoamericano, Puebla, México, 1994. No puedo dejar de mencionar sus numerosas piezas cortas, algunas verdaderas joyitas dramáticas, publicadas en *D.F. 26 obras en un acto*, Grijalbo, México DF, 1979, y en *Trece veces D.F.*, Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985. Y finalmente dos piezas de su vertiente más comercial, grandes éxitos de público y que han llegado a España sin demasiada fortuna: *Rosa de dos aromas* y *Orinoco*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1994. Esta última se encuentra también en el volumen de *Las cartas de Mozart* reseñado más arriba.

ELENA GARRO, *Felipe Ángeles*, y **LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ** *Los frutos caídos*, ambas recogidas en Teatro Mexicano Contemporáneo, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, son por su edad contemporáneas de Carballido, aunque su teatro permanece aún ligado por sus pretensiones literarias al magisterio de la generación anterior. Personalmente prefiero las piezas cortas de Hernández, reunidas bajo el título de *La calle de la gran ocasión*, Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985, que han sido muy celebradas, e imitadas posteriormente. *Los frutos caídos* figura también en Teatro Mexicano, Editorial Aguilar, Madrid, 1962. Otra mujer, **MARUXA VILALTA**, *Nada como el piso 16*, Joaquín Mortiz, México DF, 1974, goza de alta estima en los medios teatrales mexicanos. Sus primeras obras, entre ellas la que la lanzó, *Un país feliz*, han sido recogidas en un volumen por Fondo de Cultura Económica, México DF, 1972.

En las dos antologías citadas, la del Fondo de Cultura y la de Aguilar, figura *Cada quien su vida*, la obra más popular de **LUIS G. BASURTO**, el pionero del teatro profesional mexicano, que tuvo gran éxito en Madrid en los años ochenta, en montaje del propio autor. En una línea parecida, es de referencia inevitable *Debiera haber obispas*, de **RAFAEL SOLANAS**, que fue estrenada en 1954 por el propio Basurto, y que también se encuentra en la antología del Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

En el extremo contrario del abanico de la literatura podría incluirse al novelista **CARLOS FUENTES**, que ha hecho incursión repetidas veces en el teatro, con obras de cierto interés: *El tuerto es rey*, Joaquín Mortiz, México DF, 1970; *Todos los gatos son pardos*, Siglo XXI, México DF, 1991; y la más conocida entre nosotros, después de su estreno en el Centro Dramático Nacional, *Orquídeas a la luz de la luna*, Seix Barral, Barcelona (España), 1982.

Otro dramaturgo difícil de encasillar es **HÉCTOR MENDOZA**, uno de los primeros en consolidarse profesionalmente tras el éxito de su primera pieza, a principios de los cincuenta, *Las cosas simples*, *Lecturas Mexicanas*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1984. Un volumen que recoge tres de sus mejores obras, *In memoriam*, *La historia de la aviación*, y *La desconfianza* se ha publicado en Grupo Editorial Gaceta, México DF, 1994.

Pero los dramaturgos más sólidos del grupo son **SERGIO MAGAÑA**, que ha cultivado magistralmente el drama histórico en *Moctezuma II* y *Cortés y la malinche*, ambas en un volumen en Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985; **HUGO ARGÜELLES**, controvertido siempre, pero de innegable ambición dramática, autor de *Los gallos salvajes* y *Los amores criminales de las vampiras Morales*, ambas reunidas en Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1986, la última también en Grupo Editorial Gaceta, México DF, 1994, en compañía de *Águila real* y *El cerco de la cabra dorada*, y *Los cuervos están de luto*, Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985; y el vanguardista y a la vez localista **HÉCTOR AZAR**, *Juegos de azar*, Colección Sep-Setentas, México DF, 1973, *Olímpicas*, Col. Sep-Setentas, México DF, 1986, *El premio de excelencia*, Col. Teatro Iberoamericano, Puebla, México, 1994, y sobre todo *Inmaculada*, Ed. Novaro, México DF, 1972, quizá su obra maestra. Esta última, con *Los gallos salvajes*, de Argüelles, y *Moctezuma II*, de Magaña, se encuentra también en Teatro Mexicano Contemporáneo, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

Finalmente, hay que considerar a tres dramaturgos algo más jóvenes, que representan un grupo de transición con la generación de los ochenta: **JORGE IBARBENGOITIA**, *Susana y los jóvenes*, en *Teatro Mexicano*, Editorial Aguilar, Madrid 1962, y sobre todo *El atentado*, Joaquín Mortiz, México DF, 1978, y también en *Teatro Mexicano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992; **FELIPE SANTANDER**, autor de *El extensionista*, CREA, México DF, sin fecha (probablemente 1978 o 79), teatro político de corte populista y eficaz elementalidad, y uno de los grandes éxitos de público del teatro mexicano, con más de seis mil representaciones, la mayoría en circuitos marginales; y sobre todo **VICENTE LEÑERO**, que aparece con gran fuerza a fines de los sesenta con *Pueblo rechazado*, Joaquín Mortiz, México DF, 1969, a la que siguen *Los albañiles*, Joaquín Mortiz, México DF, 1970, y *El juicio*, Joaquín Mortiz, México DF, 1972, ambas reunidas también, con otras obras del autor, en *Teatro Documental*, Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985, y posteriormente *La mudanza*, Joaquín Mortiz, México DF, 1981, y también en *Teatro Mexicano Contemporáneo*, Madrid, 1992, y las piezas históricas *Martirio de Morelos*, Seix Barral, Barcelona (España), 1981, y *La noche de Hernán Cortés*, El Público, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992. Sus *Obras Completas*, hasta la fecha, aparecieron en dos volúmenes en UNAM, México DF, 1982.

10. "LAS TRES CES" DE CARACAS

El desarrollo económico y social de Venezuela en los años del "boom" del petróleo se reflejó en el teatro con la aparición de un grupo de escritores conocidos popularmente como "las tres ces": **ISAAC CHOCRÓN**, **ROMÁN CHALBOUD** y **JOSÉ IGNACIO CABRUJAS**. No puede decirse que compartan una estética determinada, pero sus obras empujan al teatro venezolano hacia una renovación temática y consiguen al mismo tiempo hacerse portavoces de un amplio sector social de la clase media emergente. En la base de la gran vitalidad del teatro venezolano actual está la obra de estos tres grandes escritores.

Chocrón es quizás el más preocupado por los aspectos formales de su obra. En España hemos visto varios montajes de *La revolución*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1972, una pieza que siempre funciona, animada de un rabioso inconformismo. Una pequeña antología de su obra se encuentra en *Teatro*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1974, que incluye *El quinto infierno*, *Animales feroces*, y *Asia y el Lejano Oriente*, sus obras más conocidas. Yo destacaría también *Mesopotamia*, Ateneo de Caracas, Caracas, 1980. Monte Ávila ha publicado cuatro tomos de obras escogidas: *Teatro de Isaac Chocrón*, Monte Ávila, Caracas, 1981-84-87-90. La antología *Teatro Venezolano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1992, ha publicado *Clipper*.

Chalbound alterna la escritura con la dirección de teatro y de cine. Ha dirigido, entre otras, la mayor parte de las piezas de su colega Chocrón. *Los ángeles terribles*, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1967, es su obra más conocida, que apareció en España en *Teatro Venezolano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992. *La quema de Judas*, Dirección de Cultura, Editorial Central, Caracas, 1965, y también Monte Ávila, Caracas, 1974, y *El pez que fuma*, Ediciones El Nuevo Grupo, Caracas, 1969, han sido sus obras más comentadas.

Cabrujas dedicó gran parte de su vida, sobre todo en sus últimos años, a la televisión, y es autor de algunos culebrones que tuvieron gran éxito entre nosotros, como *La dama de rosa*, pero como autor de teatro tiene varias piezas notables: *Profundo*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1972, *Acto Cultural*, Monte Ávila, Caracas, 1976, y sobre todo la excepcional *El día que me quieras*, una pieza brillante y conmovedora, que se ha estrenado en muchos países, y también en el nuestro, de la mano de Gerardo Malla. Estas dos últimas piezas han sido editadas en España por Editorial Vox, Madrid, 1979. Y las tres citadas, además de *El americano ilustrado*, en Editorial Pomaire, Caracas 1991. En la citada antología de Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, figura también *El día que me quieras*. *El americano ilustrado* apareció en Primer Acto, n.º 220, Madrid, Septiembre-Octubre, 1987.

Otros autores han contribuido al surgimiento del potente teatro venezolano en este grupo generacional: entre ellos destacan **UGO ULIVE**, *Eldorado y el amor*, Monte Ávila, Caracas, 1987; **ELISA LERNER**, *En el vasto silencio de Manhattan*, Trece autores venezolanos, Monte Ávila, Caracas, 1971, y sobre todo *Vida con mamá*, publicada con otras obras de la autora en Monte Ávila, Caracas, 1976, y también en la antología de Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992; y **GILBERTO PINTO**, *La bubardilla*, Universidad del Zulia, Maracaibo, 1970, y *Primavera*, Aveprote, Caracas 1983, editada conjuntamente con *Reunión de muertos en familia*, de **ALBERTO ROWINSKY**. Pinto figura también en la antología de Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, con *La guerrita de Rosendo*.

Aunque por edad pertenece a una generación anterior, hay que destacar también la obra del exilado republicano español **JOSÉ ANTONIO RIAL**, autor de *La muerte de García Lorca y Bolívar*, ambas en Pipirijaina, n.º 23, Madrid, Julio de 1982, y también en Monte Ávila Editores, Caracas, 1986, y *Cipango*, que figura en *Teatro Venezolano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

11. UNDERGROUND Y VANGUARDIA EN BUENOS AIRES

A finales de los sesenta aparece una autora que va a encabezar una supuesta ruptura con la tradición realista argentina: **GRISELDA GAMBARO**. *Los siameses* y *El campo* son el banderín de enganche de un nuevo grupo “experimental” en el que destacarán **EDUARDO PAVLOVSKY**, **ALBERTO ADELLACH** y **RICARDO MONTI**.

La pieza más conocida de Gambaro en España, es *Decir sí*, Primer Acto, n.º 208, Madrid, Marzo-Abril, 1985, pero me parece poco representativa de su teatro. Una selección de obras de esta autora se publicó en Ed. Argonauta, Barcelona, 1979, volumen que tuvo escasa distribución. Más fácil de encontrar es *Obras Escogidas*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 1984, 1987, 1989, 1990, en varios tomos. Las dos obras citadas en primer lugar pueden encontrarse en el Tomo IV. *Los siameses* se encuentra en *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, tomo II, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1998. *Nada que ver* y *Sucede lo que pasa*, dos de sus mejores textos están en la misma editorial, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1983. También *El campo* se encuentra en la antología *Teatro Argentino Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, en compañía de *Potestad*, de Pavlovsky. De este autor, que ha sido muy representado en España, pueden encontrarse sus mejores obras en dos tomos: *La mueca*, *El señor Galíndez*, su obra más conocida, y *Telarañas*, en Fundamentos, Madrid, 1980; y *Cámara lenta*, quizá su mejor obra, *El señor Laforgue*, *Pablo*, y *Potestad*, en Fundamentos, Madrid, 1989. Esta última también en la citada antología del Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992. *Cámara lenta* también en *Teatro del Absurdo Hispanoamericano*, Editorial Patria, México DF, 1987, y *El señor Galíndez*, también en *Tres dramaturgos rioplatenses*, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1983. Sus primeras obras, piezas cortas escritas en la década del sesenta, cuando la escena porteña estaba dominada por un estricto realismo, y con las que se dio a conocer están recogidas en *Teatro del '60*, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1992.

Alberto Adellach, *Cbau, papá*, Comuna Baires, Buenos Aires, 1970, ha escrito uno de los textos más impresionantes de la década de los ochenta, con el que consiguió el *Premio Casa de las Américas* en 1982, *Cordelia de pueblo en pueblo*, libro de difícil acceso, pues sólo existe la edición cubana de Casa de las Américas, La Habana, 1982, ya descatalogada, pero que no quiero dejar de reseñar. El más joven de los renovadores de los setenta, tempranamente revelado con *Magnus e hijos*, Talía, Buenos Aires, 1981, una obra ceremonial en la estela de *La noche de los asesinos* del cubano Triana, es Ricardo Monti, cuya escritura se alejará progresivamente del modelo “vanguardista”, sin renunciar a la complejidad, hasta culminar en la extraordinaria *Una pasión sudamericana*, que figura igualmente en *Teatro Argentino Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pasando por su mayor éxito de público, *Marathon*, publicada, como ya se ha dicho, con *El viejo criado*, de Cossa. Entre sus obras destacan *Visita*, Talía, Buenos Aires, sin fecha (calculo que debe ser 1978), e *Historia tendenciosa de la clase media argentina*, Talía, Buenos Aires, 1972. Una nueva versión de esta última, acompañada de la citada *Una pasión sudamericana* ha sido publicada por Girol Books, Ottawa, Canadá, 1993. A su vez, ésta y sus últimas obras, *Asunción* y *La oscuridad de la razón*, han sido publicadas

en un volumen por la Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1993.

Finalmente, y casi a título de curiosidad, recordaré las piezas cortas que escribió por entonces **JULIO CORTÁZAR**, recogidas en *Adiós, Robinson y otras piezas breves*, Alfaguara, Madrid, 1984, que supongo que comparten con las antes citadas muchas afinidades.

También los autores de este grupo generacional colaboraron en la convocatoria de Teatro Abierto en 1981, que he reseñado antes. Griselda Gambaro presentó entonces *Decir sí*, Pavlovsky, *Tercero incluido*, y Monti *La cortina de abalorios*. Faltó Adellach, que desgraciadamente nunca volvió del exilio.

12. CHILE, ANTES Y DESPUÉS DEL GOLPE

La fundación, al comienzo de los años sesenta, del grupo ICTUS resultaría ser un acontecimiento memorable para el teatro chileno. Muchos de los dramaturgos de mayor envergadura han trabajado para esta compañía y estrenado con ellos sus primeros textos. El primero de ellos, cronológicamente, es **JORGE DÍAZ**, que se traslada a España a finales de la década tras un fulgurante arranque con obras como *El cepillo de dientes*, y *El velero en la botella*, ambas en Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1991. La primera, una de las obras más representadas en ese momento en toda América, se incluye también en la antología *Teatro Chileno Contemporáneo*, Aguilar, Madrid, 1970, y en *Nueve Dramaturgos Hispanoamericanos*, Girol Books, Ottawa, Canadá, 1979. También se encuentra, en compañía de *La víspera del degüello* y *Requiem por un girasol* en Colección Primer Acto, Taurus Ediciones, Madrid, 1967; *El velero...* apareció en Primer Acto, n.º 69, Madrid, 1965. *Mata a tu prójimo como a ti mismo*, en Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1973, y también, junto a *El lugar donde mueren los mamíferos*, en *Teatro del absurdo Hispanoamericano*, Editorial Patria, México DF, 1987. Y *Topografía de un desnudo*, en Editorial Santiago, Santiago de Chile, 1966. También *Ligeros de equipaje* ha aparecido en Primer Acto, n.º 208, Madrid, Marzo-Abril 1985. La carrera de Díaz continúa infatigablemente en España, donde gana el *Premio Tirso de Molina* con su obra *Las cicatrices de la memoria*, retitulada después *Ayer sin ir más lejos*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1986. *Pablo Neruda viene volando* se publicó en Primer Acto, n.º 240, Madrid, Septiembre 1991.

Hablando de Neruda, en Chile es difícil escapar a su larga sombra. En los años setenta fue muy representada una pieza muy particular del gran poeta, *Fulgor y Muerte de Joaquín Murrieta*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1974; y ya en los ochenta tuvo gran éxito la adaptación teatral de la novela *Ardiente paciencia*, que realizó el propio autor, Antonio Skármeta, con la que recorrió medio mundo, pasando también por Madrid, y que terminaría dando origen a la famosa película *El cartero y Pablo Neruda*.

En una línea más tradicional destaca también **ALEJANDRO SIEVEKING**, autor de *Tres tristes tigres*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1974, asimismo incluida en la antología *Teatro Chileno Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, y de *Pequeños animales abatidos*, Casa de las Américas, La Habana, 1974, y también Editorial Fernández Arce, San José de Costa Rica, 1977, escrita en el exilio, y quizá su mejor obra.

El golpe de estado pinochetista obstaculizó, sin duda, el desarrollo del teatro chileno, pero no impidió que aparecieran nuevos nombres con talento. El grupo ICTUS fue uno de los grandes animadores impulsando obras colectivas como *Lindo país esquina con vista al mar*; *Teatro Chileno Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, y encargando piezas en colaboración a dramaturgos consolidados, como Vodanovic, y a nuevos valores como DAVID BENAVENTE y MARCO ANTONIO DE LA PARRA. Benavente escribe para ellos *Pedro, Juan y Diego*, aunque su obra más lograda es *Tres Marías y una Rosa*, escrita también en colaboración con el grupo T.I.T. (Taller de Investigación Teatral). Ambas se encuentran en CESOC, Ediciones Chileamericana, Santiago de Chile, 1989.

Por su parte, Marco Antonio de la Parra, tras colaborar en la citada *Lindo país...*, inicia una brillante carrera que le llevará a convertirse en una de las figuras indiscutibles de la generación de los ochenta, no sólo en Chile, sino en todo el ámbito hispanoamericano, incluyendo España, donde reside durante varios años. *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, incluida en la antología *Teatro chileno Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, fue su primer estreno. Se puede encontrar también en Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1983, en compañía de *Matatángos*. Su teatro evoluciona primeramente hacia fórmulas más realistas, aunque siempre con un toque onírico, en textos como *Infieles*, Editorial Planeta, Biblioteca del Sur, Santiago de Chile, 1988. En este mismo volumen se encuentra la obra que le da a conocer internacionalmente, *La secreta obscenidad de cada día*, un supuesto encuentro entre Carlos Marx y Sigmund Freud, que hace las delicias del público. Esta obra se publicó también en España, El Público, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1991, acompañada de *King Kong Palace*. En nuestro país ganó el Premio Born con una pieza de angustiosa belleza, *El padre muerto*, Societat Cercle Artistic de Ciutatella de Menorca, Menorca, 1991. Su teatro evoluciona en los noventa hacia formas trágicas: *Ofelia o la madre muerta*, *El ángel de la culpa*, *Madrid/Sarajevo*, y *Heroína*, pueden encontrarse en Separata dramaturgica Gestus, n.º 8, Colcultura, Bogotá, 1996. Escribe después dos de sus mejores obras, *Pequeña historia de Chile*, que tuvo una gran acogida de público en Santiago, y *Continente negro*, CELCIT, Buenos Aires, 1995. Sus últimos textos, *La vida privada* y *La puta madre*, que continúan la exploración trágica, han aparecido en Casa de América, Madrid, 1998. También en España *Penúltima comedia inglesa*. Revista Escena, n.º 30, Barcelona, Mayo de 1996. No quiero dejar de reseñar dos libros excelentes en los que De la Parra reflexiona sobre Creatividad y Dramaturgia, y que merecerían atención por parte de todos los jóvenes escritores que se acercan al teatro: *Para un joven dramaturgo*, editado por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, y *Cartas a un joven dramaturgo*, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile, 1995.

La primera obra de De la Parra, *Lo crudo...*, fue dirigida por GUSTAVO MEZA, otro nombre fundamental en el desarrollo de la dramaturgia nacional chilena. Autor de varias obras con el grupo Imagen, como *El último tren*, *Teatro Chileno de la Crisis Institucional*, Centro de Indagación Cultural y Artística, Minnesota-Santiago de Chile, 1982, ha dado lo mejor de su talento dramaturgico en un espectáculo sencillo y conmovedor que ha

recorrido los festivales de medio mundo: *Cartas a Jenny*, del que no tengo referencia bibliográfica. Meza descubrió también a un escritor popular, LUIS RIVANO, que se consagró con *Te llamaban Rosicler*, publicada con *Por sospecha*, y *¿Dónde estará la Jeanette?*, en Pehuén, Santiago de Chile, 1990. *Te llamaban Rosicler* figura en la antología *Teatro Chileno Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

También autodidacta, JUAN RADRIGÁN ha nutrido su obra de la vivencia angustiosa de la marginalidad. Desde *Testimonios de las muertes de Sabina*, pasando por *El loco y la triste*, hasta llegar a la escalofriante belleza de su obra maestra, *Hechos consumados*, su trabajo ha despertado reticencias a izquierda y derecha, pero ha ido calando en el tejido del teatro chileno, donde es hoy uno de los autores más representados por los grupos independientes y aficionados. Sus once primeras obras, que incluyen las tres citadas, se han recogido en Ediciones LOM, Santiago de Chile, 1993. *Hechos consumados* ha sido publicada recientemente en España por Casa de América, Madrid, 2000, y anteriormente también apareció en la antología del Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992. Ha publicado también una obra insólita, cuya representación completa podría requerir, según el autor, ocho horas: *Pueblo de mal amor*; Auke Mapu, Santiago de Chile, 1987, y posteriormente *Los fantasmas borrachos*, Teatro Apuntes, n.º 115, Universidad Católica, Santiago de Chile, 1999.

El grupo Ictus ha seguido produciendo espectáculos de calidad y entre ellos hay que destacar *Este domingo*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1990, de JOSÉ DONOSO y CARLOS CERDÁ, adaptación de la novela de Donoso del mismo nombre.

La condición periférica de Chile, y las difíciles circunstancias políticas por las que ha atravesado, han empujado a muchos intelectuales chilenos a la emigración. He comentado antes el caso de Jorge Díaz, y no puedo dejar de considerar a ARIEL DORFMAN, que ha obtenido un éxito mundial con una pieza que alude precisamente a la historia reciente del país, *La muerte y la doncella*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1992. En la misma editorial un segundo libro, *Teatro 2*, Buenos Aires, 1996, recoge sus últimas obras, entre ellas *Viudas*, escrita en colaboración con el norteamericano Tony Kushner, el autor de *Ángeles en América*. Añadiré a SERGIO ARRAU, afincado en Lima, y autor de *El padre del teatro venezolano* y *Entre ratas y gorriones*, ambas en CELCIT, Caracas, 1983, y *Digo que Norte Sur corre la tierra*, El Público, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992.

13. SANTANA Y LA GENERACIÓN DEL OCHENTA EN VENEZUELA

Los años de la prosperidad petrolera animaron el crecimiento de la cultura venezolana, y el teatro se convirtió en uno de los sectores más creativos, y también decorativos, del sistema institucional del país, por lo menos hasta mediados de los ochenta. La labor de El Nuevo Grupo y otras compañías, el lujoso escaparate del Festival Internacional de Caracas, dirigido por Carlos Giménez, también director de Rajatabla, y el prestigioso modelo de Chocrón, Chalbaud y Cabrujas, alentó la aparición, desbordante, de nuevas vocaciones, que en algunos casos suscitaban grandes esperanzas. Es el caso de GILBERTO AGÜERO, *Amelia de segunda mano*, Ediciones El Nuevo Grupo, Caracas,

1978; **CARLOTA MARTÍNEZ**, *Que Dios la tenga en la gloria*, AVEPROTE, Caracas, 1983; **JOSÉ GABRIEL NÚÑEZ**, *Los peces del acuario*, **MARIELA ROMERO**, *El juego*, y **JOSÉ EDILIO PEÑA**, *Resistencia*, Primer Acto, n.º 176, Enero 1975, muy representada en España en el circuito independiente de aquellos años, también en Monte Ávila, Caracas, 1986, conjuntamente con otras obras del autor, que incluyen la ganadora del *Premio Tirso de Molina* 1976, *Los pájaros se van con la muerte*.

Desgraciadamente, no se puede decir que estos autores hayan satisfecho todas las esperanzas que en su día despertaron. Probablemente la recesión económica de los ochenta haya supuesto un obstáculo para su crecimiento, además de la tentadora atracción de la televisión, en algunos casos. Las obras citadas de Agüero, Martínez, Núñez, y Romero, más *Los pájaros...*, de Peña, se encuentran en la antología *Teatro Venezolano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992. En este libro figura también *Hembra fatal de los mares del trópico*, de **CARLOS GARAYCOECHEA**, al que se deben *Váls lento*, *Amado enemigo*, y *¡Sálvese quien pueda!*, las tres en Fundarte, Caracas, 1991, un autor que ha tenido quizá menos oportunidades escénicas, pero que se ha abierto paso a través de los concursos literarios. Peña ha publicado posteriormente *Regalo de Van Gogh*, y *Los amantes de Sara*, Monte Ávila, Caracas, 1991. Romero, *Rosa de la noche*, en *Voces nuevas*, Centro de Estudios Latinoamericanos Romulo Gallegos, Caracas, 1982, y Núñez, *Noches de satén rígido*, y *María Cristina me quiere gobernar*, en Fundarte, Caracas, 1991.

Por el contrario, **RODOLFO SANTANA**, dramaturgo de obsesiva vocación y esfuerzo titánico, ha sostenido la creación dramática venezolana en niveles de altísima calidad, y desarrollado al tiempo una intensa labor pedagógica cuyos frutos empiezan a aparecer. Santana inició muy joven su carrera literaria, con piezas chirriantes, y agresivas, que le llevaron a ser catalogado como "vanguardista": *La farra*, Teatro del absurdo Latinoamericano, Editorial patria, México DF, 1987, y también *Nuestro padre Drácula*, *Las camas* y *El sitio*, Monte Ávila, Caracas, 1969. El éxito internacional le llega con *La empresa perdona un momento de locura*, un clásico ya del teatro en lengua española, publicado en *Piezas perversas*, Fundarte, Caracas, 1978, con *La borda* y *El animador*. Gira entonces hacia un teatro más realista, muy comprometido socialmente, pero de gran aliento poético, con obras como *Crónicas de la cárcel modelo*, *Gracias por los favores recibidos*, *Fin de round* y especialmente *Historias de cerro arriba*, todas ellas publicadas en *Teatro de Rodolfo Santana*, Edición del autor, Caracas, 1975, que incluye también *La empresa perdona...*, *El animador* y otras obras. La crisis del sistema cultural venezolano también le afecta y ensaya una especie de huida hacia delante a través de la comedia costumbrista, obteniendo un gran éxito con *Baño de damas*, Fundarte, Caracas, 1991, que también traspasó las fronteras nacionales.

Luego su producción parece ceder al desencanto, aunque su extraordinario humor vitriólico le impide entregarse a la complacencia derrotista, y escribe una de sus obras favoritas, *Mirando al tendido*, publicada con *Encuentro en el parque peligroso*, *Rumba caliente sobre el muro de Berlín* y otras obras de esa época en Colección Cincuentenaria del Banco Central de Venezuela, Caracas, 1992. *Encuentro en el parque*

peligroso figura en la antología *Teatro Venezolano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992. *Mirando al tendido* se publicó también en nuestro país, El Público, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, en compañía de otra obra notable, *Santa Isabel del video*, corrosivo enfoque de los fastos del V Centenario del Descubrimiento.

El teatro de Santana se ha representado mucho en España, de la mano de grupos independientes y aficionados, pero siempre en circuitos alternativos.

Otros autores de este grupo de los ochenta, aparecen en el momento de la cuesta abajo económica, entre ellos **HÉCTOR CASTRO**, *Concierto para dos panas burdas*, Casa de la Cultura, Maracay, 1986, **BLANCA STREPPONI**, *Birmanos*, Monte Ávila, 1991, **JAVIER VIDAL**, autor de una excelente *Su novela romántica en el aire*, Planeta Venezolana, Caracas, 1989, y especialmente **NESTOR CABALLERO**, *La última actuación de Sara Bernhardt*, Fundarte, Caracas, 1981, *De marcianos, patriotas y liberadas*, Fundarte, Caracas, 1987, y *Con una pequeña ayuda de mis amigos*, *Teatro Venezolano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, que ha conseguido acreditar su obra literaria, al tiempo que su labor como director, y también periodista y libretista de televisión.

14. PUERTO RICO DESPUÉS DE RENÉ MARQUÉS

LUIS RAFAEL SÁNCHEZ es el autor más importante del teatro portorriqueño durante los sesenta. Sus primeras obras, *La farsa del amor comprado*, *La biel de nuestro cada día*, y sobre todo *Los ángeles se han fatigado*, publicadas conjuntamente en Editorial Cultural, Río Piedras, 1993, le hacen destacar pronto. A estas sigue *Casi el alma*, también en Editorial Cultural, Río Piedras, 1993, y especialmente, *La pasión según Antígona Pérez*, Ed. Cultural, Río Piedras, 1992, una obra que revisa el mito clásico, ahora bajo la luz del Caribe, y que supuso un aldabonazo para los jóvenes escritores de la siguiente generación, imponiendo, en palabras de Ramos Perea, "un nuevo punto de partida". Pero la evolución posterior del autor iba a decepcionar a sus fervientes admiradores, por una parte abandonando el teatro en pos de la novela, por otra buscando una literatura menos comprometida, y de acceso a un público amplio. Lo consigue en ambos casos, en la novela con *La guaracha del macho Camacho*, y en el teatro, ya en los ochenta, con *Quíntuples*, Ediciones del Norte, Hanover, N.H., USA, 1985, obra muy ingeniosa, tan brillante como alejada de sus presupuestos iniciales.

También **MYRNA CASAS**, *Cristal roto en el tiempo*, *Tres*, y *La trampa*, Editorial Playor, Madrid, 1987, destaca en los sesenta, aunque en los últimos años parece haber abandonado la escritura dramática.

El panorama teatral portorriqueño vuelve a animarse en los años ochenta con la aparición del movimiento Nueva Dramaturgia, que encabeza el antes aludido **ROBERTO RAMOS PEREA**, cuya obra *Revolución en el infierno*, Editorial Edil, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1983, es un grito de alerta sobre la condición colonizada de su país. Le sigue *Módulo 104*, otro trabajo documental sobre el sistema penitenciario portorriqueño, Editorial Cultural, Río Piedras, 1986, y *Cueva de ladrones*, sobre la corrupción política, Ed. Cultural, Río Piedras, 1987. Las tres forman una trilogía, *Revolución en el Infierno*, en el *Purgatorio*

y en *el Paraíso*, respectivamente, según rezan sus subtítulos. Posteriormente, aborda el tema de la emigración en *Malasangre*, Ediciones Gallo Galante, San Juan, 1995, y escribe dos piezas importantes sobre la crisis del 98, *Miles* y *Quimera*, publicadas conjuntamente en Editorial Lea, San Juan de Puerto Rico, 1998. Pero Ramos Perea, a medida que madura como dramaturgo, siente necesidad de nuevos espacios, y sin renunciar a esa vertiente testimonial y de compromiso de sus comienzos, va escribiendo una serie de piezas, que titula, no sin sorna, *Teatro Secreto*, Ediciones Gallo Galante, San Juan, 1993, y que exploran otros géneros, desde el melodrama hasta la pieza fantástica. Entre ellas destacan *Miénteme más*, con la que gana el *Tirso de Molina* en 1992, *Mistiblu*, una de sus piezas más controvertidas, donde hace encontrarse nada menos que a Madona y a Casanova, y *Tuya siempre, Julita*, un curioso ejercicio a caballo entre el melodrama y el documento histórico. Su última obra, hasta la fecha, *Avatar*, Ed. Gallo Galante, San Juan, 1999, y también Revista de la Asociación de Directores de Escena, n.º 78, Madrid, Diciembre, 1999, subtitulada *Drama pasional sobre la vida desconocida de Yesbua de Nazaret*, ha sido recibida con grandes protestas por parte del integrismo religioso. *Miénteme más*, Cultura Hispánica, Madrid, 1994, también ha sido editada en España.

Otro escritor encuadrado en el grupo de Nueva Dramaturgia es **JOSÉ LUIS RAMOS ESCOBAR**, autor de dramas costumbristas con clara intención social. *Indocumentados... el otro merengue*, Editorial Cultural, Río Piedras, 1991, sobre la inmigración ilegal, y *El olor del pop corn*, Editorial Cultural, Río Piedras, 1996, sobre la violencia machista, son sus mejores obras. Algo más joven, **CARLOS CANALES** ha destacado con *Margie*, Gallo Galante, San Juan, 1994, y *Vamos a seguir bailando*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1993.

La comunidad emigrante en los Estados Unidos ha producido también escritores notables, como Miguel Piñero y José Rivera, que han escrito piezas de éxito, integradas en el sistema teatral norteamericano. Otros, como Edward Gallardo, se han dirigido esencialmente a la minoría étnica puertorriqueña, pero, a diferencia del caso cubano, la mayoría de estos escritores ha optado decididamente por escribir en inglés.

15. NORMALIZACIÓN DRAMATÚRGICA DE LOS OCHENTA EN BUENOS AIRES

Tras la recuperación democrática, el teatro argentino parece abandonar su tradicional anclaje realista, y orientarse más hacia el espectáculo en la calle, el cabaret, la comedia del arte, los clown, etc, hasta que, a comienzos de los noventa, se consolidan dos autores de gran nivel, **EDUARDO ROVNER** y **MAURICIO KARTUM** que aparecen a finales de la década anterior recuperando el tono realista, aunque fuertemente basado en un humor ácido y corrosivo. *Cuarteto*, *Compañía* y *Volvió una noche* (Premio Casa de las Américas 1991, y un gran éxito internacional) son quizá las obras más destacadas de Rovner, un formidable humorista que posee gran facilidad para conectar con el público. La primera puede encontrarse, junto a *Salto al cielo*, de Kartum, la citada *Magnus e hijos* de Monti, y *Miembro del jurado*, de otro autor del mismo grupo generacional,

ROBERTO PERINELLI, en *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en cuatro claves mayores*, un volumen conjunto publicado por Girol Books, Ottawa, Canadá, 1993. Otras obras de su primer teatro, incluyendo *Concierto de aniversario* (primera versión de Cuarteto), *Sueños de naufrago* y *Y el mundo vendrá* pueden encontrarse en *Teatro*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1889. *Tinieblas de un escritor enamorado* en Gestus, n.º 6, Colcultura, Bogotá, 1995. Las Ediciones de La Flor, Buenos Aires 1999 y 2000, han publicado tres tomos de sus Obras Escogidas, que incluyen todos los títulos citados. *Compañía* ha sido publicada también por Girol Books, Ottawa, Canadá, 1983, junto a *El partener de Kartum*, y en España en la revista Primer Acto, n.º 248, Madrid, Marzo, 1993.

Kartum, por su parte, ha encontrado a veces sus mejores momentos en piezas de corta duración, de poderosa inspiración poética, como *La casita de los viejos*, o el monólogo *Como un puñal en las carnes*. La primera, así como la ya citada *El partener*, una de mis obras favoritas, puede encontrarse en *Teatro*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1993, que incluye también uno de sus mayores éxitos, *Chau Misterix*, publicada originalmente en Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1989, y otras piezas: la citada *Salto al cielo*, *Cumbia, morena, cumbia* y *Pericones*, que también se encuentra en Ediciones del Teatro General San Martín, Buenos Aires, 1987. *Como un puñal...* está editada en España por Casa de América, Madrid, 1999, en compañía de sus dos últimos textos, *Desde la lona* y *Rápido nocturno, aire de fox-trot*. *El partener* se encuentra igualmente en Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, Argentina, 1989, en compañía esta vez de una obra muy particular y notable, *El clásico binomio*, de **RAFAEL BRUZA** y **JORGE RICCI**.

También dentro de este grupo destacan **BERNARDO CAREY**, que con *El sillico de alivio*, Ed. Teatro San Martín, Buenos Aires, 1985, obtuvo un gran reconocimiento, y ha escrito, entre otras, *Florita, la niña perseguida*, Ediciones del Teatro General San Martín, Buenos Aires, 1989; y **CARLOS PAÍS**, *El bombrecito*, Torres Agüero, Buenos Aires 1992, escrita en colaboración con Américo Alfredo Torcheli. El primer tomo del Teatro Completo de País ha sido publicado por Torres Agüero, Buenos Aires, 1992.

Y quizá quepa incluir en este grupo a **JORGE GOLDENBERG**, más conocido como guionista, pero autor de *Krinski*, Ediciones del Teatro General San Martín, Buenos Aires, 1986, y de *Knepp, Teatro Argentino Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, piezas brillantes y personales.

Otro autor de difícil ubicación es el novelista **MANUEL PUIG**, que escribió numerosas piezas para el teatro, escasamente representadas, y algunas inéditas, pero que ha visto adaptada su novela *El beso de la mujer araña* en muchos países, con gran éxito comercial, que le ha llevado a Broadway de la mano del productor Harold Prince, y versión de Terrence MacNally. En España se estrenó y reestrenó en un memorable espectáculo con José Martín y Juan Diego, que fueron también los adaptadores con la ayuda del propio autor. El texto teatral, acompañado de otra obra de Puig, *Bajo un manto de estrellas* se publicó en Seix Barral, Barcelona, 1986.

País y Perinelli alcanzaron a participar en el Teatro Abierto de 1981, donde el primero presentó *La oca* y el segundo *Coronación*.

16. LA NUEVA DRAMATURGIA MEXICANA DE LOS OCHENTA.

Quizá como reacción a la omnipresencia del grupo generacional realista, durante los setenta aparecen varios dramaturgos que se esfuerzan, en líneas generales, por hallar nuevos cauces expresivos, recurriendo al absurdo, al cabaret, a la revisión iconoclasta de la Historia, a las versiones y subversiones de los clásicos, etc. Son los años difíciles de la muerte del autor y quizá eso explica las dificultades para la consolidación de su carrera, en muchos casos.

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ, autor de *Ceremonias*, que reúne sus obras: *Jubileo*, *Alicia*, y *La pasarela*, Difusión Cultural UNAM, México DF, 1981; el novelista **JUAN TOVAR**, autor de una admirable *La madrugada*, publicada con otras piezas, *El destierro* y *Las adoraciones*, en un volumen bajo este último título, *Lecturas Mexicanas*, México DF, 1987; y **OSCAR VILLEGAS**, autor de dos obras importantes, *La paz de la buena gente*, Universidad Autónoma Metropolitana, México DF, 1982, y *Atlántida*, son quizá los mejores representantes de ese momento. También quiero mencionar al inclasificable **ALEJANDRO AURA**, *Salón Calavera*, publicada con otras obras del autor en Ediciones Océano, México DF, 1986, en una línea muy diferente, que desconfía de la literatura y privilegia la ceremonia lúdica, algo muy de su tiempo. Y también a **OSCAR LIERA**, que trabaja en una línea costumbrista, sin rompimiento estético con el grupo de Carballido, autor de numerosas piezas breves, de una adaptación de *El Lazarillo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México DF, 1983, y sobre todo de *El camino rojo a Sabaiba*. Esta última, más *Atlántida*, de Villegas, y *La madrugada*, de Tovar, figuran en la antología *Teatro Mexicano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

A mediados de los ochenta se consolida una nueva promoción que recupera el realismo, aunque con una evidente preocupación por las rupturas de espacio y tiempo, característica común a la generación de los ochenta en todo el ámbito hispanoamericano. Tres escritores de gran talento son la cabeza visible de este movimiento: **JESÚS GONZÁLEZ DÁVILA**, autor de piezas desgarradoras, especialmente *De la calle*, su obra maestra, publicada con otras piezas de niños (que no de "teatro infantil") bajo el título de *Los sobrevivientes de la feria*, Árbol Editorial, México DF, 1989, y también *El jardín de las delicias*, *Muchacha del alma* y *Pastel de zarzamoras*, recogidas en un solo volumen por Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985, *Amsterdam Bulevar*, Col. Teatro Iberoamericano, Puebla, 1994, y *Desventurados*, Editorial Ágata, Guadalajara, México, 1990; **SABINA BERMAN**, ingeniosa y polemista, *La grieta*, Tramoya, tomo II, Universidad Veracruzana, 1991, *Entre Villa y una mujer desnuda*, *Muerte súbita*, y *El principio del placer*; las tres en Grupo Editorial Gaceta, México DF, 1994. *Muerte súbita* se ha editado en España en Casa de América, Madrid, 1992; y **VICTOR HUGO RASCÓN BANDA**, poeta frío y melancólico de violencia contenida, autor de una hermosa pieza breve, *Voces en el umbral*, publicada con *Playa Azul* y *Tina Modotti* en *Lecturas Mexicanas*, México DF, 1986. También son destacables *Manos arriba* y *La fiera del ajusco*, reunidas bajo el título *Teatro del delito*, Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985. Otras obras son *Guerrero negro* y *Cierren las puertas*, Obra Citada SA, México DF, 1988, y *Sabor de engaño*, SOGEM, México DF, 1992.

Manos Arriba y *Sabor de engaño*, acompañadas de *La banca* se encuentran también en Grupo Editorial Gaceta, México DF, 1994. Algunas de sus piezas cortas han sido reunidas en *Armas blancas*, UNAM, México DF, 1990.

Otros autores completan esta tendencia, entre ellos cabría citar a **TOMÁS URTUSÁSTEGUI**, que por edad podría situarse en la promoción de Leñero, pero de vocación tardía, *Cuando veas la cola de tu vecino arrancar...* Col. Teatro Iberoamericano, Puebla, 1994, *Luz del día*, *Hoy estreno* y *Honras fúnebres*, las tres en Grupo Editorial Gaceta, México DF, 1994, y autor de interesantes obras para niños, reunidas en *El árbol del tiempo*, Obra Citada SA, México DF, 1988; **GERARDO VELÁSQUEZ**, con una atractiva pieza histórica, *Aunque vengas en figura distinta*, Victoriano Huerta, Ed. Katún, México DF, 1985; y **CARLOS OLMOS**, autor en su juventud de una colección de piezas breves, *Tríptico de juegos*, que fue incluida en la antología *Teatro Mexicano Contemporáneo*, Editorial Aguilar, Madrid 1972, y también de *El eclipse*, publicada en otra antología española del mismo título, *Teatro Mexicano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, donde igualmente se encuentran *El jardín de las delicias* de González Dávila, y *Playa azul*, de Rascón Banda.

Otros dos escritores importantes, aunque alejados del mundanal ruido capitalino, lo que sin duda ha limitado su difusión, son el jalisciense **GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA**, que ha encontrado en el teatro de inspiración histórica sus mejores obras: *El día que Mona Lisa dejó de sonreír*; Oasis, México DF, 1987, *La secreta amistad de Juana y Dorotea*, Frente de afirmación hispanista, México DF, 1998, o *Nuestro señor Quetzalcoatl*, pero también ha hecho incursión en el realismo, *Cuarteto de gente de mi edad*, Oasis, México DF, 1985, además de cultivar un género muy particular: la pieza corta necrológica, *Obituario*, Plaza y Valdés, México DF, 1999, y otras recogidas en *De falsos epitafios y otras muertes*, Editorial Aldus, México DF, 1996. Dos volúmenes publicados bajo el título de *Trece apuestas al teatro*, Universidad de Colima, Colima, México, 1999, ofrecen una amplia selección de su obra, realizada por el propio autor; y **RICARDO PÉREZ QUITT**, natural y vecino de de Atlixco, Puebla, que ha trabajado también la revisión histórica, aunque a mi modo de ver ha conseguido sus mejores logros en una especie de realismo mágico, del que son buena muestra las piezas recogidas en *Deseos*, Fondo Editorial Tierra Adentro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México DF, 1992, y especialmente la que da título al volumen. También ha reunido en dos volúmenes una amplia muestra de su teatro, veinte piezas en total, *Obras*, Colección Escenología, México, 1996.

Pérez Quitt, como la mayoría de los dramaturgos mejicanos, desde los tiempos de Novo y Villaurrutia, ha frecuentado el teatro breve y una de sus piezas, brevísima, apenas un divertimento, *¡La dramaturgia ha muerto!*, ha sido publicada en España, en el n.º 9 de la revista Art Teatral, Valencia, 1997, en compañía de un buen puñado de piezas breves de otros autores mejicanos, entre los cuales están Hugo Argüelles, Emilio Carballido, González Dávila, Vicente Leñero y Tomás Urtusástegui, a los que he hecho referencia antes. Aprovechando que el Pisuerga pasa por Valladolid, reseño esta publicación, preparada por Nel Diago, que puede servir de entremés al aficionado que quiera acercarse al muy desconocido (entre nosotros) Teatro Mexicano.

17. ECUADOR, BOLIVIA Y PERÚ

El dramaturgo ecuatoriano más conocido es el poeta **JORGE ENRIQUE ADOUM**, autor de una pieza, cómo no, poética titulada *El sol bajo las patas de los caballos*, Casa de la Cultura, Quito,???, que fue muy representada en su momento por toda América. Adoum ha escrito, en 1989, un pequeño artículo, publicado en el inventario teatral iberoamericano *Escenarios de Dos Mundos*, que preparó Carlos Espinosa para el Ministerio de Cultura español, en el que, en apenas página y media, con precisión de cirujano, describe la situación desoladora del autor ecuatoriano, especie animal en vías de extinción.

Quizá **JOSÉ MARTÍNEZ QUEIROLO** sea el más representado. Dos de sus obras, *El baratillo de la sinceridad*, y *Montesco y señora*, farsas breves, llegaron a España en los setenta, sin despertar demasiado interés. Pero en su país, su teatro conecta bien con el público. Una amplia selección de sus obras, entre las que destaca *Cuestión de vida o muerte*, se ha publicado en dos volúmenes por Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1974 y 1975.

No obstante, en los años noventa ha aparecido un dramaturgo prometedor, **ARÍSTIDES VARGAS**, integrado en el grupo Malayerba, que ha desarrollado una poética muy personal en obras como *La edad de la ciruela*, *Jardín de pulpos* y *Pluma y la tempestad*, recogidas en Esheletra Editorial, Quito, 1997. *Nuestra Señora de las Nubes* se ha publicado en Primer Acto, n.º 275, Madrid, Septiembre-Octubre 1998. Ha participado también en el espectáculo colectivo, coordinado por José Sanchis Sinisterra, *La cruzada de los niños de la calle*, que produjo el pasado año el Centro Dramático Nacional.

No quisiera dejar de mencionar una obra escrita en Ecuador, en nuestro idioma, por el dramaturgo francés **CLAUDE DEMARIGNY**, entonces asesor cultural de la embajada francesa en Quito, sobre un tema también local, la conquista del Imperio Inca por los españoles: *Cajamarca*, Talía, Buenos Aires, 1979, que me parece notable.

La literatura dramática boliviana es una de las más desconocidas del continente. La creación escénica en este país parece haberse orientado hacia un teatro antropológico que ha producido algunos espectáculos que acuden de cuando en cuando a la cita de los Festivales en Cádiz o en Caracas (aunque generalmente la representación boliviana en esos eventos corre a cargo de la pintoresca *Diablada* de Oruro), pero no tengo constancia de la aparición de un escritor que haya podido desarrollar una carrera estable como dramaturgo. Diré en mi descargo que el crítico boliviano Rafael Laos escribió en 1988 un artículo titulado "Diecisiete espectáculos en la memoria" (Escenarios de dos mundos, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988) en el que reseña los mejores montajes bolivianos que recuerda, y no incluye ningún texto de autor, salvo una pieza de teatro infantil. ¿Habrá cambiado la situación? Ojalá sea así. Por lo pronto, un joven autor boliviano, **IVÁN NOGALES**, ha participado también en el espectáculo colectivo *La cruzada de los niños de la calle*, que he reseñado antes.

En Perú las cosas van mucho mejor, bien es verdad que la orientación dominante es el teatro de grupo, antropológico, experimental y de imagen en sus mejores momentos, debido sobre todo a dos meritorias compañías: Cuatrotablas y Yuyachani. Pero la literatura dramática ha mantenido un cierto

rescoldo incluso en los peores momentos. He citado antes a Solari Swayne y a Salazar Bondy, habrá que añadir a **JULIO ORTEGA**, *Varios rostros del verano*, TUSM, Lima, 1968, y a **ALONSO ALEGRÍA**, *El cruce sobre el Niágara*, Casa de Las Américas, La Habana, 1969, una obra que conoció un gran éxito internacional, y que funcionó bien en España, donde se publicó en Primer Acto, n.º 184, Abril-Mayo de 1980. Alegría, después de muchos años de alejamiento de su país, retornó recientemente, para estrenar *Encuentro con Fausto*, edición auspiciada por PETROPERU, Lima, 1999. Otra ilustre veterana es la estupenda actriz **DELFINA PAREDES**, autora de *Qoyllor Ritti*, pieza histórica sobre Túpac Amaru, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1999.

Dos grandes narradores peruanos se han ocupado también del teatro. **JULIO RAMÓN RIBEYRO** es autor de varias piezas interesantes, *El sótano*, *Fin de semana*, y *Confesión en la prefectura*, reunidas con otras piezas breves en un volumen publicado por el Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1975, y de la pieza histórica *Atusparia*, Rikchay, Lima, 1981. Su obra maestra, que tuvo un gran reconocimiento con motivo de su estreno es la deliciosa *Vida y pasión de Santiago el Pajarero*, publicada más recientemente en Textos de Teatro Peruano, n.º 3, CENDOVIT y Killka Editores, Lima 1994. Por su parte, Mario Vargas Llosa ha insistido en asomarse a los escenarios y ciertamente lo ha hecho en todo el mundo gracias a *La señorita de Tacna*, Seix Barral, Barcelona, 1981, *Katbie y el bipopótamo*, Seix Barral, Barcelona, 1983, y *La Chunga*, Seix Barral, Barcelona, 1986.

Entre los muchos autores aparecidos en los últimos años parecen destacar **ALFONSO SANTIESTEBAN**, que tuvo un gran éxito con *El caballo del libertador*; inédita hasta la fecha, y que ha publicado posteriormente *Vladimiro*, Textos de Teatro Peruano, n.º 2, CENDOVIT y Killka Editores, Lima, 1994; **SARA JOFFRÉ**, *Pañuelos, banderas, nubes*, Revista Telón de Papel, n.º 1, Lima, ¿1990?, directora y animadora teatral infatigable; y especialmente **CÉSAR DE MARÍA**, autor de *A ver, un aplauso!*, *Escorpiones mirando al cielo* y *La caja negra*, piezas muy logradas, reunidas todas en Lluvia Editores, Lima, 1995, y la espeluznante *Kamikaze! O la historia del cobarde japonés*, Casa Abierta, Lima, 1999, que muestran a un dramaturgo de gran talento que no ha hecho más que empezar.

18. FIN DE SIGLO EN BUENOS AIRES

Después de unos años de sequía autoral, coincidentes con la transición política, en los que se sufre el sarampión de "la muerte del autor", y predominan los textos, a veces notables, de esfuerzo colectivo (*Postales argentinas*, guión (sic) de **RICARDO BARTIS**, *Libros del Quirincho*, Buenos Aires 1990, o *Macocos: Adiós y buena suerte*, de **LOS MACOCOS**, *Libros del Quirincho*, Buenos Aires, 1992), surge un nuevo grupo generacional que parece heredar el debate estético de los setenta y se divide entre la vertiente "grotesco-realista" (**PATRICIA ZANGARO**, *Pascua rea*, editada en Teatro y Margen, Amaranta Ediciones, Buenos Aires 1997, que incluye otras tres obras de la autora, y también en Ediciones del Teatro General San Martín, Buenos Aires, 1989, y en *Libros del Quirincho*, Buenos Aires, 1992, compartiendo con la obra citada de *Macocos*; y **ADRIANA GENTA**, *La pecadora, babañera para piano*, ADE, Madrid, 1996), y el "vanguardismo" (*Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, y *Del mara-*

viloso mundo de los animales: los corderos, CELCIT, Buenos Aires, 1993, o *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, Editorial Florida Blanca, Buenos Aires, 1985, de **DANIEL VERONESE**).

En un lugar intermedio se encuentra el autor más celebrado del nuevo teatro argentino: **RAFAEL SPREGELBURD**, cuyas primeras obras, entre ellas la vanguardista *Destino de dos cosas o de tres*, que le lanzó de la mano de Eduardo Rovner cuando éste dirigía el teatro San Martín, y *Cucha de almas*, un hilarante "grotesco criollo" han sido publicadas en *Teatro Incompleto/1*, Edición del Autor, Buenos Aires, 1995. *Raspando la cruz* se encuentra en Libros del Rojas, Buenos Aires, 1996. En España hemos visto últimamente algunas de sus obras más recientes, entre ellas *Dos personas distintas dicen: hace buen tiempo*, basada en cuentos de Carver, y las dos primeras entregas de su heptalogía, *Los siete pecados capitales*.

ALEJANDRO TANTANIAN, *Sumario de la muerte de Kleist, Teatro Argentino*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2000, y *Un cuento alemán*, Caraja-ji/La disolución, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, B.A., 1997, integrante con Spregelburd y otros jóvenes dramaturgos del grupo Caraja-ji, y Javier Daulte, del que hemos visto recientemente en Madrid *Criminal*, publicada en Imprenta Tierra Fértil, Buenos Aires, 1991, con otras dos obras del autor, son nombres que también destacan en el panorama más reciente del teatro porteño.

En una línea más tradicional cabe citar dos obras de éxito en la cartelera porteña de los últimos años: *Venecia*, de Jorge Accame, Ediciones Teatro Vivo, Buenos Aires, 1999, y *El amateur*, del conocido actor, **MAURICIO DAYUB**, Ediciones Teatro Vivo, Buenos Aires, 1999, su primera y promisoría incursión en la autoría dramática. Y a **SUSANA GUTIÉRREZ POSSE**, *Brilla por su ausencia* (inédita) y *Victoria*, Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1996.

19. EL TEATRO HISPANOAMERICANO DE FIN DE SIGLO

La generación de los ochenta ha llegado a la madurez creativa y en los países de mayor tradición teatral empieza a ser hegemónica. La tendencia dominante es hacia un realismo no costumbrista, lo que la diferencia del realismo de los sesenta (aunque habría que matizar mucho esto, pues los grandes nombres de la generación anterior han evolucionado de forma parecida, vease Cossa o Chocrón o Carballido, que han anticipado muchos de los procedimientos familiares hoy entre nosotros, sobre todo la exploración onírica, y la fragmentación espacio-temporal). Otra característica diferenciadora es el rechazo casi general a la idea de compromiso político de los sesenta (lo que no significa necesariamente el abandono de la condición crítica de la escritura dramática).

Afortunadamente, no faltan autores que trabajan en una dirección más experimental, especialmente en los países del Cono Sur. He comentado ya el caso argentino, y debo mencionar a dos dramaturgos chilenos, **RAMÓN GRIFFERO**, director-autor formado en el exilio europeo, *Historias de un galpón abandonado*, Cinema-Utopía, y 99-La Morgue, Neptuno Editores, Santiago de Chile, 1992; y el joven **BENJAMÍN GALEMIRI**, *El seductor; Jetbro o*

la guía de los perplejos, y especialmente *El cielo falso*, reunidas con otras obras en *Antología*, Ediciones Teatrales Chilenas, Santiago de Chile, 1998. *Cinema-Utopía* se ha publicado dos veces en España, primero en la antología *Teatro Chileno Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, y más recientemente en Casa de América, Madrid, 2000, en compañía de otras obras chilenas: entre ellas *El coordinador*, de Galmieri, y la ya citada *Hechos consumados* de Radrigán.

Pero, como he dicho, la orientación dominante en estos momentos apunta en otra dirección. He comentado ya la obra de los más conocidos representantes de la generación de los ochenta (o Nueva Dramaturgia, como se la denomina en México, Puerto Rico, y a veces en Venezuela). Voy a añadir algunos nombres que deben ser considerados. Así en Colombia, **HENRY DÍAZ VARGAS**, *Más allá de la ejecución*, y **MIGUEL TORRES**, con la exitosa *La siempre viva*, Gestus, Colcultura, Bogotá, 1996, aunque ambos escritores podrían ser considerados afines a Reyes, y Navajas, anteriormente citados, y de los que son coetáneos. Todos ellos forman, en realidad, un grupo de transición entre la estética de Buenaventura-García y la promoción de los ochenta. Casos distintos son el de **JOSÉ MANUEL FREIDEL**, víctima infortunada de la violencia política, cuya obra se ha recogido en *Teatro*, Ediciones Autores Antioqueños, Medellín, 1993. *Los infortunios de la Bella Otero y otras desdichas*, una de sus obras más conocidas, se encuentra también en Ediciones Otras Palabras, Medellín, 1985, y *Las tardes de Manuela*, una de sus más hermosas piezas, en Primer Acto, n.º 224, Madrid, Mayo-Junio, 1992; y el del prometedor **OSCAR VIVIESCAS**, algo más joven, y otro de los autores que participaron en *La cruzada de los niños de la calle*, autor de *Prométeme que no gritaré*, Revista Teatro, n.º 17, Medellín, Colombia, 1996, *Ruleta rusa*, Colcultura, Bogotá, 1993, y especialmente *Crianta Sola, Soledad Crisanta*, publicada en Teatro Colombiano Contemporáneo, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, donde también figuran *Las tardes de Manuela*, de Freidel, *Más allá de la ejecución*, de Díaz Vargas, y *Cenizas en el mar*, de José Assad. *Ruleta rusa* también ha aparecido en España, con otra obra de Díaz Vargas, *La sangre más transparente*, y *Cada vez que ladran los perros*, del joven Fabio Rubiano Orjuela, Casa de América, Madrid, 2000. Finalmente citaré a dos jóvenes autores que me parecen talentosos: **TANIA CÁRDENAS**, *Nada*, Casa de América, Madrid, 2000, y **RODRIGO RODRÍGUEZ**, Montallantas, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1997.

En Uruguay destacan **ÁLVARO AHUNCHAÍN**, *Hijo del rigor*, Instituto Nacional del Libro, Montevideo, 1991, y *All that tango*, Teatro Uruguayo Contemporáneo, Madrid, 1992, donde también se encuentran piezas de Ricardo Prieto, *El buésped vacío*, y **ANA MARÍA MAGNOBOSCO**, *Viejo smoking*; y el humorista **LEO MASHLIA**, *Tres obras de teatro*, Editorial de Uno, Montevideo, 1987. Ricardo Prieto ganó el *Tirso de Molina* en 1979 con *El desayuno durante la noche*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1980.

En el Caribe hay que considerar, además de los integrantes de la Nueva Dramaturgia de Puerto Rico, al dominicano **REYNALDO DISLA**, ganador del *Premio Casa de las Américas* con *Bolo Francisco*, Casa de las Américas, La Habana, 1985; al costarricense **VÍCTOR VALDELOMAR**, *El espí-*

ritu del fuego, Teatro Nacional, San José de Costa Rica, 1993, y *El ángel de la tormenta*, Universidad de Costa Rica, 1990; y a los cubanos **GERARDO FULLEDA**, *La querida de Enramada*, y sobre todo **ALBERTO PEDRO**, *Week-End en Babía*, *Malinche*, y en especial *Manteca*, extraordinario cronista de la vida cubana y uno de los más destacados comediógrafos de su generación. *Week-End...* y la pieza de Fulledda pueden encontrarse en *Repertorio teatral*, Letras Cubanas, La Habana, 1990. Lamentablemente, la obra de ninguno de estos autores caribeños es de fácil acceso al lector español, confiados en ediciones limitadas y de nula distribución, aunque *Week-End...* ha sido publicada en Primer Acto, n.º 228, Madrid, Abri-Mayo de 1989. Más suerte han tenido los también cubanos **ABILIO ESTÉVEZ**, *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, y el joven **JOEL CANO**, este con una orientación más experimental, que han sido incluidos en *Teatro Cubano Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992. Estévez recibió el *Premio Tirso de Molina* en 1994 por *La noche*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1995. Este premio ha vuelto a recaer en el año 2.000 en otro autor cubano, **JULIO CID**, con *Cabaiuan-La Habana-Madrid*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 2001.

En México siguen apareciendo nuevos valores, entre los que destacan Estela Leñero, *Habitación en blanco*, Casa de América, Madrid, 2000, e *Imsonnio (teatro sin palabras)*, y **DAVID OLGUÍN**, *Nosferatu*, estas dos últimas piezas publicadas en España en Revista ADE, n.º 68-69, Madrid, autores que trabajan en una dirección decididamente experimental; y en la vertiente opuesta, mágico-realista, **HUGO SALCEDO**, autor de una obra extraordinaria, *El viaje de los cantores*, que ganó el *Premio Tirso de Molina* en 1989, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1990. Piezas breves de Estela Leñero y David Olguin se incluyen en la ya reseñada antología *Art Teatral*, n.º 9, Valencia, 1997. La obra de Salcedo también en Primer Acto, n.º 235, Madrid, Septiembre de 1990. Otra autora que se ha consolidado como un valor seguro es **LEONOR AZCÁRATE**, *Tierra caliente*, *Margarita resucitó*, *La coincidencia*, reunidas en Grupo Editorial Gaceta, México DF, 1994.

Y en Venezuela siguen apareciendo nuevos dramaturgos, entre los que han destacado **CARLOS SÁNCHEZ**, *Purísima*, Monte Ávila, Caracas, 1990; **XIOMARA MORENO**, *Geranio* y otras obras, en Fundarte, Caracas, 1992; **JOHN GAVLOVSKI**, *Los puentes rotos* y *Más allá de la vida* en Pomaire, Caracas, 1993; encuadrados todos, cronológicamente, en el grupo de los ochenta, pero tras ellos otros más jóvenes, como Elio Palencia, *Camino a Kabasken*, Ateneo de Caracas, Caracas, 1990, que ganó en España el *Premio Marqués de Bradomín* 1993 con *Escindida*, Instituto de la Juventud, Madrid, 1994; **MÓNICA MONTAÑÉS**, que obtuvo un gran éxito de público con *El aplauso va por dentro*, Ed. Blanca Pantín, Caracas, 1997, y muy especialmente **GUSTAVO OTT**, creador infatigable y arrollador, que ha estrenado más de veinte espectáculos en su país, donde

dirige el Teatro General San Martín, y también en el extranjero, incluyendo por supuesto España, donde se ha representado ya media docena de sus piezas, con excelente acogida en teatros como La Cuarta Pared o el Alfil, de Madrid.

La obra de Ott crece vertiginosamente, como los ciclones del Caribe, pero aún así me atreveré a seleccionar los libros más representativos: *Teatro 5*, Textoteatro Ediciones, Caracas, 1989, incluye algunas de sus primeras piezas, entre ellas *Pavlov* y *Passport*, que se han visto en La Cuarta Pared; posteriormente publica *8 piezas and two plays*, Textoteatro Ediciones, Caracas, 1991, en dos volúmenes, el segundo de los cuales en edición bilingüe, incluyendo *Pavlov* y *Divorciadas*, *Evangélicas* y *Vegetarianas*, gran éxito popular en Caracas, y estrenada el año pasado en el Alfil, de Madrid. En el primer volumen figuran algunas de sus mejores obras, entre ellas *Nunca dije que era una niña buena*, que vimos también en La Cuarta Pared, *Apostando a Elisa*, *Me parece ver una linda gatita*, una de mis favoritas, y una nueva versión de *Passport*; *Nunca dije...* se encuentra también en *Las piezas que arrugan el corazón*, en compañía de *Comegato* y *Fotomatón*, Cuadernos del Teatro San Martín, Caracas 1998; y *Pavlov* de nuevo en *Las piezas del mal*, Cuadernos del Teatro San Martín, Caracas, 1998, junto a *Gorditas*, que también se ha estrenado en España, y *Corazón pornográfico*. En 1999 gana el *Premio Tirso de Molina* con *80 dientes*, *4 metros*, *200 kilos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 2000, y al año siguiente publica en nuestro país una selección de su obra, *La Avispa*, Madrid, 2000, que incluye en el primer volumen *Divorciadas...*, *Quiéreme mucho* y *El siglo de las luces*, y en el segundo *Gorditas*, *Tres esqueletos y medio* y *Apostando a Elisa*. En la actualidad prepara otra edición española de *Gorditas*, SGAE, Madrid, 2001.

La revista ADE Teatro, n.º 81, Madrid, Julio-Agosto 2000, ha publicado un texto colectivo, *Sonrisa de gato*, que reúne seis piezas breves de otros tantos autores venezolanos: Xiomara Moreno, *Hay que mantener siempre el fuego*, y Johnny Gavlovski, *El gato de Freud*, ya citados, y **JAVIER MORENO**, *La última cinta de Roberto B.*, **JOSÉ MIGUEL VIVAS**, *Tarde en la noche*, *temprano en la mañana*, **RICARDO GARCÍA**, *La profecía de las bestias*, y **ROMANO RODRÍGUEZ**, *Con las palabras en la boca*, otro de los dramaturgos más prometedores de la última promoción, ganador en 1997 del *Premio Tramoya* en México, con *De melocotón a Rojo Alucinante*.

Finalmente, para cerrar con broche de oro esta selección, mencionaré un texto sorprendente, que muchos considerarán fuera de lugar, pero que me parece que encierra una gran propuesta dramática: *Yo, El Supremo*, la reescritura de la novela del mismo título, uno de los grandes monumentos de la narrativa hispanoamericana, por su propio autor, el paraguayo **AUGUSTO ROA BASTOS**, publicada en Collection Hespérides, Université de Toulouse, Toulouse, Francia, 1991. De esta manera la serpiente se muerde la cola y nos devuelve a las raíces del imaginario hispanoamericano. ■

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



De dramaturgos: teatro latinoamericano actual

de Miguel Ángel Giella

Imaginemos

Imaginemos un colega, un dramaturgo que no conociera lo que escriben nuestros colegas de América. Es mucho imaginar, ya lo sé. Porque ¿cómo va a darse un autor dramático en nuestro país que no esté al menos un poco informado de lo que se cuece por aquellas literaturas dramáticas, que al fin y al cabo son parte muy importante de la literatura en español? Pero no importa, imaginemos alguien así. Para alguien así y para alguien que quiera introducirse en la dramaturgia iberoamericana, el libro que ahora comentamos es su libro.

Imaginemos un intelectual preocupado por la cultura, de esos que pueden llegar a ser jurados de premios importantes, como el premio Cervantes. Imaginemos que ese intelectual, cuando es miembro del jurado del Cervantes, no se plantea nunca premiar a un dramaturgo. Ya sabemos que ese caso extremo no existe, que los jurados son gente bien informada, culta, que saben que la literatura dramática es una literatura entre otras, que no tienen preferencias por la narrativa y la poesía en detrimento del ensayo y el teatro. No, ya sabemos que ese tipo de intelectual no existe. Pero imaginemos el caso, un caso extremo. Pues bien, ese caballero haría muy bien en leer este libro.

Porque para acceder al conocimiento de la literatura dramática de la América hispana hay un solo camino, que se bifurca, como los senderos del jardín de Borges: leer piezas teatrales, ver representar piezas teatrales. Mas hay pasos previos. Uno de ellos es orientarse. Hay libros que nos orientan. Los manuales son demasiado generales. Un libro como el de Giella, en cambio, atiende a autores concretos, a obras muy precisas. Es una manera de empezar, quizá la mejor de las maneras.

Unos cuantos nombres

El libro de Miguel Ángel Giella se divide en tres partes, una primera de carácter general, una segunda que consiste en seis charlas con otros tantos hombres de teatro, y una tercera que incluye ocho análisis. Son sobre todo aquellas charlas y estos análisis lo que introducirán al lector en ese mundo de palpitante creatividad que es la dramaturgia latinoamericana.

Atención a las charlas: una es con José Monleón, padre de todos nosotros (y espero que si esto llega a sus oídos, no me retire el saludo ni me desherede); y cinco son con dramaturgos de la altura de Pavlovsky, Santana, Cabal, Rovner y Monti, nombres indiscutibles, la lectura de cuyas obras sería una de las mejores maneras de empezar a explorar ese mundo.

Atención también a los análisis, que contienen las páginas más agudas de este libro. Se refiere a obras concretas, y son las siguientes: *Los siameses* (Griselda Gambaro), *Historia de mi esquina*, *Historias para ser contadas*, *Los de la mesa diez* (Osvaldo Dragún), *Soledad para cuatro* (Ricardo Halac), *El acompañamiento* (Carlos Gorostiza), *Mustafá* (Armando Discépolo y Roberto de Rosa), *Gris de ausencia* y *La nona* (ambas de Roberto Cossa), *La otra orilla* (Jorge Díaz), *Mirando al tendido* (Rodolfo Santana), *El Cardenal* (Eduardo Pavlovsky). No son todos los que son, pues en América hay muchos que son; pero son todos los que están. Accedan a esas obras y ya irán por buen camino. Después de esas obras, se les habrá abierto el apetito y pedirán más. En este mismo número de **Las Puertas del Drama**, Fermín Cabal aporta una bibliografía para el más voraz de esos apetitos.

Por Santiago
Martín Bermúdez

**De dramaturgos:
teatro latinoamericano
actual**

de
Miguel Ángel Giella

Edición:
Corregidor
Buenos Aires, 1994





Pepe Soriano y Osvaldo de Marco en *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa. Dirección: Carlos Gandolfo. Teatro Abierto, Buenos Aires, 1981.



Carlos Carella y Ulises Dumont en *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza. Dirección: Alfredo Zemba. Teatro Abierto, Buenos Aires, 1981.

Elegimos tres motivos

Por el momento, señalemos ahora algunos aspectos de este libro, algunos de esos puntos que iluminan a quien va buscando puntos de referencia. Disculpen que, en los tres casos, nos refiramos a dramaturgos argentinos. Después de todo, Giella es argentino, y en el libro se trata más la dramaturgia del país.

1) Las sugerencias de puesta en escena incluidas en los textos. Giella pone como ejemplo las obras de Dragún que hemos citado. Los grupos teatrales argentinos, de escasa economía y gran creatividad, desarrollaron desde los años 50 (desde después del estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, obra de 1949, señera para la historia argentina) una dramaturgia en que la sugerencia de la palabra hacía reales, sin estar presentes, los elementos de atrezzo, de vestuario, de decorado. Incluimos en el cuadro 1 parte del capítulo en que Giella desarrolla este aspecto.

2) El lenguaje, más allá de la caracterización. Tiene muy especial interés el estudio del lenguaje que Giella realiza a partir de las piezas de Discépolo y Cossa. Se trata del lenguaje de los emigrantes, que en su intento de adaptación crean idiolectos que son elemento de discriminación al tiempo que de lucha para integrarse en el nuevo medio. Si en *Mustafá* hay dos generaciones de inmigrantes turcos en Argentina con muy diferente nivel de conocimiento del idioma e integración en la sociedad de adopción, en *Gris de ausencia* la cosa se complica; los descendientes de italianos regresan a Italia, pero algunos de ellos viven en España y en Inglaterra; el lenguaje de cada uno lo caracteriza como personaje, pero al mismo tiempo da un tipo de desarraigo, de despersonalización y de marginalidad, mas también de integración en un medio distinto en cada uno de ellos. El cuadro 2 cita parte del texto que Giella dedica a estas piezas y a esta importante cuestión que de manera magistral teatralizaron estos autores.

3) Hay una referencia de enorme interés a una experiencia argentina de 1981, el ciclo de obras breves Teatro Abierto. A partir de dos obras clave de la dramaturgia nacional argentina, una de 1949 (*El puente*, de Gorostiza) y otra de 1961 (*Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac), Giella examina una breve obra

maestra de Gorostiza, *El acompañamiento*, presentada en aquel ciclo, para retratar el itinerario que él denomina “de la desilusión a la alienación”, una mudanza dolorosa cuyo balance está en parte recogido en las propias palabras de Giella (cuadro 3).

Estos tres motivos sugerirán al lector la riqueza de temas planteados por Giella a partir de textos y puestas en escena americanas. El libro no se agota con los tres, pero hemos querido primarlos y destacarlos, mejor que elaborar una reseña de todos los demás, que sería demasiado general. Se trata de incitar a la lectura del libro, no de resumirlo.

Presentación y petición de disculpas

Miguel Angel Giella, doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Laval (Canadá, Quebec) ha sido durante tres décadas catedrático de la Universidad de Carleton, en Ottawa. Ha sido constante su preocupación por el teatro latinoamericano y por el teatro en general, lo que se plasma en lecciones, conferencias, artículos y estudios como *El director de escena. Del naturalismo a Grotowski o Teatro Abierto 1981: teatro argentino bajo vigilancia*. Éste es el estudioso cuyo libro hemos elegido hoy como medio idóneo para empezar a saber parte de lo que ignoramos. Le agradecemos que, además, haya reseñado en este mismo número, como observador externo, el desarrollo del “Primer Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano”.

Pido disculpas por algunas de las pretensiones vertidas en este artículo, que ya termino. Pido disculpas por imaginar que existe un solo colega, una sola persona dedicada al teatro, a la escritura o a la cultura en general que no conozca siquiera una pizca de teatro iberoamericano. Pero —insisto—: de lo que se trataba era de idear una especie de desinformado inexistente, a la manera del maniqueo que según Ortega inventamos a menudo sólo para poder refutarlo, a fin de enseñarle un camino idóneo para descascarillar su ignorancia. No importa: este libro también sirve, ya lo creo que sí, para quien esté iniciado y quiera estarlo todavía más. Es ideal para ello, podríamos decir. ■



Fragmentos del libro *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*

Osvaldo Dragún: texto dramático y medios de producción

[Cuadro 1]

[...] Los signos del “texto de la puesta en escena” serán tanto de orden material como de naturaleza diversa. Estos signos están determinados por elementos de orden socioeconómicos, es decir, los medios concretos de que dispone el puestista para realizar el propio texto que culminará en la representación dramática o texto espectacular como prefieren otros críticos.

Es evidente que esto añade complejidad al análisis. En el caso de dramaturgos como Dragún, el impacto de los signos materiales afecta incluso al texto dramático previo al texto de la puesta en escena, por el simple hecho de que Dragún produce, por lo menos durante sus primeros años, ligado a un teatro concreto: el Teatro Polvular Independiente Fray Mocho. Sus obras, entonces, revelan de alguna manera su experiencia en el movimiento, su aprendizaje no sólo como escritor, sino como escritor de teatro que ve sometido su texto a las condiciones de producción escénica y que se ve obligado a aceptar y aprender de esta relación de modificación mutua. [...]

[...] A pesar de que estas obras (*Historia de mi esquina*, *Los de la mesa diez* e *Historias para ser contadas*), se han montado con algún tipo de escenografía, y también sin ninguno, de entrada el texto queda abierto a la interpretación del puestista y a los medios de que dispone. Esto se debe a que el dramaturgo renuncia a crear un mundo material específico en las direcciones escenográficas y por lo que muchas veces este nivel de signos se reduce a un leve esquema, a un espacio vacío, y es, como veremos más adelante, absorbido por la palabra que se encarga de construirlo para la actividad imaginaria del espectador.

El lenguaje se apropia de la creación del mundo material; el mundo es creado por el lenguaje, por lo que el resultado es una escenografía construida por la palabra. Dada esta posibilidad, los parlamentos iniciales en las tres obras fijan las “reglas del juego” dentro de las cuales se desarrollarán las historias. [...]

[...] Y es aquí, una vez más, donde descubrimos la naturaleza de la imaginación condicionada por los medios materiales que organizan la creación teatral. El teatro —incluso en sus expresiones más abstractas o minimalistas, o en el espacio vacío— depende de los objetos y su estatus social (marginamos lo que refiere al cuerpo mismo del actor).

En este caso, la creación de entorno deja ver las relaciones económicas, técnicas e ideológicas que proceden y condicionan al texto y que son los pilares del proyecto estéticos. Pero también dejan ver las marcas del TEATRO sobre el TEXTO. Un “narrador” o “narradores” de tipo omnisciente nos propone e impone mediante la palabra, la creación conjunta de un ámbito escénico sin existencia concreta; y aquí la operación se hace *in situ*, pues la participación del espectador es obligatoria en este nivel. Por ejemplo: “Aquí atrás está mi esquina, la esquina de Gaona y Paysandú. Allí está el café Ricardito” (*Historia de mi esquina*). O: “Estoy en la esquina de Carlos Pellegrini y Corrientes”. (*Historias para ser contadas*). Y también: “Yo vivo aquí... No hable muy fuerte, mis padres duermen en el primer piso, sobre la calle y no quiero despertarlos...” (*Los de la mesa diez*). Son apelaciones a un público con informaciones específicas (la geografía de Buenos Aires), y con capacidad de participar en el mundo del Espectáculo. [...]

Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje

[Cuadro 2]

[...] Con estos condicionantes, el mercado de trabajo se hace prácticamente inaccesible. La edad, clima y costumbres inciden en el agravamiento del problema. Si a ello añadimos la mayor o menor cantidad de masas que es capaz de soportar el país de asentamiento con la secuela de más o menos manifiestas xenofobias, vamos acercádonos a la obra de Discépolo y De Rosa. [...]

[...] En ambas obras el habla desempeña una función fundamental en los planteamientos dramáticos. Si por un lado, técnicamente, es un medio de caracterización de los personajes, por otro, es un arma de denuncia social, pues, en el campo referencial, revela situaciones reales especialmente en un país como Argentina de fuertes componentes inmigratorios. Por añadidura, los que emigran y regresan a su lugar de origen tras una larga estancia, van a padecer una pérdida de identidad paralela a la inicial. Por lo cual se completa el círculo del desarraigo. [...]

[...] Si ahora nos fijáramos en los contenidos semánticos de las conversaciones de la primera generación observaríamos que su vocabulario reducido no va más allá de expresar la comida, las dificultades



[Fragmentos del libro **De dramaturgos: teatro latinoamericano actual**]

pecuniarias y el posible golpe de la fortuna proporcionado por la suerte de la lotería que permitiría regresar con mejores recursos a su país de origen y aliviar a sus familiares. Podemos deducir que la carencia de dominio de la lengua los ha conducido a la frontera desesperada a la espera de un milagro. [...]

[...] Dentro de un campo específicamente lingüístico señalamos: la lengua se hace símbolo de discriminación, conflicto generacional, impedimento de desarrollo económico, vivencia alienada, incomunicación, dependencia, aislamiento, comportamientos, desnaturalización y fuerza motriz de vuelta a los orígenes. Sin embargo, el planteamiento dramático sí resalta el mestizaje. Desde una lectura actual, en nuestras sociedades que permiten una mayor ósmosis entre las clases sociales, nos autoriza a deducir que la falta de dominio de la lengua se constituye en una barrera infranqueable para el inmigrante que permanecerá siempre marginado. [...]

[...] Si bien en *Gris de ausencia* se introducen interesantes variantes con respecto a *Mustafá*, ambas desembocan en la emigración y la barrera de la lengua. El dato cronológico de las respectivas obras, 1981 y 1921, implica enfoques y problemas radicalmente distintos, por lo que se justifican los diferentes planteamientos.

En *Gris de ausencia* se amplía el área geográfica, los espacios escénicos y la referencia. Los países son Italia, Argentina, España e Inglaterra. Por consiguiente si en *Mustafá* había un solo país, Argentina, con evocaciones turcas e italianas, sin embargo no existía dispersión geográfica por causas de la emigración. En la obra de Cossa se apunta más que a la adaptación, al polo opuesto de la desintegración. Otra diferencia entre ellas son las generaciones implicadas, en *Mustafá*, dos y en *Gris de ausencia*, tres, lo que permite a Cossa ampliar la problemática y el abanico de perspectivas. Pero tal vez la divergencia más acentuada esté en que en *Mustafá* la lengua no es motivo de incomunicación entre los miembros de la familia ya que todos, bien o mal, pueden relacionarse entre sí, mientras en *Gris de ausencia*, el condicionante lingüístico será una barrera infranqueable que no podrán superar. [...]

[...] El regresado Abuelo ni se adaptó al país de origen ni al de destino. Su discurso lo denuncia, pues se expresa en su tierra materna en un idiolecto italo-argentino. Así, la emigración lo despojó de su propia lengua sin la compensación del dominio de la otra. Pertenece, tras una larga historia laboral a una "tierra de nadie", por lo que su posible entendimiento con los demás es deficiente por no decir nulo. [...]

[...] En la tercera generación el conflicto se agudiza. Frida, la nieta, emigrará a España donde no tendrá dificultades con Manolo, su novio español, pero sí con sus padres y con su hermano Martín que vive en Londres, no así con su tío Chilo. En cuanto a Martín, no puede dialogar ni con su madre ni con su hermana. La confusión de "torre de Babel" podemos percibirla en la conversación telefónica de Lucía y Frida con Martín. [...]

Teatro Abierto 1981: de la desilusión a la alienación

[Cuadro 3]

[...] La obra de Gorostiza (*El Puente*), estrenada mediado el gobierno constitucional de Juan Domingo Perón, representa tanto una ruptura con el teatro del momento en términos de concepción dramática y de producción escénica, como así también, la primera manifestación de la *desilusión* con el proyecto populista del peronismo. Este proceso de desilusión irá en aumento en la década de los 60 debido a la frustración de las esperanzas que en su día habían hecho concebir los nuevos regímenes liberales y el proyecto neo-liberal del presidente Arturo Frondizi.

Bajo el punto de vista estético y teatral, *Soledad para cuatro* junto con su antecedente, *El puente*, inicia la corriente del llamado nuevo realismo, realismo crítico o realismo reflexivo.

El otro momento tiene lugar también en un atmósfera socio-política a la que responde contestataria y comunitariamente Teatro Abierto 1981. Carlos Gorostiza con *El acompañamiento* y Ricardo Halac con *Lejana tierra prometida*, ambas en un acto, como todas las del grupo, están presentes de nuevo en este esfuerzo de liberación del teatro de presiones oficiales y dirigidas a contraatacar el autoritarismo imperante. [...]

[Fragmentos del libro **De dramaturgos: teatro latinoamericano actual**]

[...] El núcleo que organiza las unidades dramáticas de *El Puente* de Carlos Gorostiza es, por ejemplo, el antagonismo y resentimiento entre miembros de una familia y a la vez entre los distintos sectores sociales que habitan en Buenos Aires. Los núcleos satélites que contribuyen a su articulación son concretamente: la descomposición familiar (dada entre los de la casa), la solidaridad de los más necesitados (reflejada en los de la calle), la frustración política, el antagonismo de clases y los conflictos sociales (huelgas, salarios, desocupación).

En *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac, el núcleo dramático es la falta de comunicación y la incompreensión entre los miembros de la clase media argentina. Los núcleos satélites son: la mediocridad moral en la que vive una sociedad, la búsqueda de la identidad, las relaciones padres-hijos, los conflictos sociales, la frustración de los jóvenes, la superficialidad de las relaciones humanas y el disconformismo de una generación. [...]

[...] Para comenzar, podemos decir que el núcleo de *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza, es la degradación progresiva por la vivencia de un falso mito nacional de un obrero (Tuco) que llega a viejo totalmente enajenado y aislado del mundo y de la realidad que lo rodea. Los núcleos satélites son: voluntad mimética de un pasado mítico, la alienación contagiosa de falsas ilusiones, la frustración y choque con la realidad, y el tango como ilusoria vivencia nacional.

Se trata de un obrero, Tuco, que en lugar de haber seguido el curso natural de su profesión para lograr un nivel social desahogado, ha vivido el falso espejismo social de convertirse en otro Carlos Gardel. En realidad, en su vejez, Tuco es un anti-héroe, frustrado y reducido a una pura ilusión disparatada. Como reacción al medio que lo oprime está predispuesto a seguir cualquier sugerencia o ayuda que le venga en la falsa esperanza de poder realizarse como cantante de tangos. Han pasado muchos años y está para jubilarse. Un bromista del barrio, Mingo, le ha dicho a Tuco que tiene un amigo en la televisión que lo va a invitar a cantar. Tuco se encierra en su habitación y comienza a prepararse para la actuación. Llega Sebastián, amigo de Tuco, a quien la familia de éste le ha pedido que trate de convencerlo para que salga de su encierro. Sebastián lo intenta, pero a través de las conversaciones con él se da cuenta del fracaso de su vida. Arrastrado por la locura de Tuco y contagiado de las mismas alucinaciones se ofrece para acompañarlo con una guitarra imaginaria, produciéndose la unión de ambos en una empresa común.

La organización temporal se articula en un presente muy tenso comprimido entre un deseo obsesivo y una vigorosa expectación inmediata de la realización del deseo. A la tensión del tiempo presente contribuye una larga y frustrante vivencia de un tiempo retrospectivo concentrado en la inmediatez posible de un tiempo prospectivo en el momento en que Tuco pueda recibir la menor ayuda. El esquema temporal del otro personaje (Sebastián), se articula con la misma intensidad pero en proceso inverso. Desde un tiempo pasado desilusionado llegará a vivir un presente dramático con cara hacia un tiempo futuro de alienación. Es decir, que ambos personajes llegan a compartir en escena un mismo tiempo presente preñado de fantasmagórico desarrollo futuro: convergencia temporal dramática. [...]

[...] el autor se vale del metatexto social y folklórico que curiosamente no refiere al tango como expresión de un sentir popular sino al post-gardelismo que produce conductas miméticas cómicas y alienadas. Efectivamente, no se plantea la vivencia de un país basada en el orgullo nacional del mito Gardel, sino más bien, expresa dramáticamente las circunstancias socio-históricas del post-gardelismo. Queremos decir que el mito Gardel puede examinarse desde diversos modos: como figura nacional, meta y síntesis de valores étnicos y nacionales del que la gente se siente orgullosa; como desvío y distracción de otros problemas acuciantes de la sociedad argentina, el consabido "pan y circo", algo así de lo que sucedió cuando Argentina, en 1978, ganó el campeonato mundial de fútbol. Pero también, y es de lo que se trata la obra, de que el mito Gardel, su personal manera de interpretar tangos, ha rayado a una altura definitivamente insuperable. Después de "El Zorzal Criollo", si alguien quiere cantar un tango tendrá que hacerlo "gardelianamente". De esta forma, el tango deja de ser expresión folklórica del alma de un pueblo para convertirse en una parodia castrante. [...]



COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA
Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega



**Cuaderno
de bitácora**

En el hoyo de las aguas. La habitación del hotel por José Luis Miranda

Escribí *En el hoyo de las agujas* porque una actriz, amiga mía, me preguntó desafiante si sería capaz de escribirle un monólogo que demostrará el poder de la mujer en alguna actividad reservada habitualmente al hombre.

Respondiendo al reto, empecé a pensar en una mujer que no sólo sería matadora de toros sino que además triunfaría en esa profesión y plantearía la paradoja de ser “más torero que los toreros”. Contrariamente a lo previsto, la obra resultó perversamente machista.

Escribir es utilizar signos para expresar novedades que no se conocían, que existían en silencio. Por eso resulta tan atractivo, tan divertido, tan inquietante. Escribir teatro es además utilizar signos que deberán ser transmitidos en forma de sonido, como la música, como la poesía. Me gusta escribir —y sobre todo corregir— diciendo las frases del personaje en voz alta, buscando la sensualidad de las palabras. Ese es uno de mis hilos conductores.

En un monólogo, la única voz necesitaba ser, por una parte, el soporte capaz de transmitir información al espectador sobre hechos objetivos, racionalmente aceptables, y, al mismo tiempo, capaz de expresar sentimientos en conflicto —conflicto interior— que aportarán la posibilidad de transmitir emoción.

Se suele decir que los personajes arrastran al escritor, le obligan en muchos momentos o le presionan a escribir lo que el personaje exige desde una especie de rebelión, desde una aparente individualidad. No lo creo. El personaje está siempre solo, desasistido, y no obliga a nada. Obligan las palabras. Son ellas las que crean sus propios caminos, sus desagües naturales, forzando al silencio, violentándolo. Los personajes, y quien los escribe, tienen su verdadero conflicto con el silencio. Allí es donde existe todo lo que aún no se ha escrito y allí es en donde el que escribe se sorprende frente a sus espejos balbuceantes.

Creo que lleva razón Arthur Schnitzler cuando dice que “los efectos del arte no se basan en la ilusión, sino en la asociación de ideas”. Por cierto que el teatro de los directores, el “teatro visual” crea esa asociación a través de las imágenes.

Un monólogo es una sola voz frente al silencio. La obra se estrenó en el Teatro Español de Madrid, y a pesar de la gran interpretación de Victoria Vera fue poca gente.

Un empresario, amigo mío, me dijo que estaba interesado en hacer una gira con la función, llevarla fuera de Madrid, pero creía conveniente la introducción de

nuevos personajes que hicieran el espectáculo más accesible al público. Con esa ilusión empecé a escribir *La habitación del hotel*.

No me atraía insistir en personajes que ya estuvieran definidos en el “decir” de María de Utrera —único personaje visible de *En el hoyo de las agujas*—. Necesitaba voces nuevas. Y creí conveniente que las nuevas presencias fueran también de personajes femeninos. Quería reforzar así la atmósfera ya creada en el monólogo, en donde el hombre no era presencia, sino evocación.

Elegí dos mujeres para acompañar a María de Utrera. Su misión era ofrecer dos posibilidades de relación muy diferentes: la complicidad y la rivalidad.

Creí que la complicidad que se establece entre la torera y la mujer que la ayuda a vestirse de luces se enriquecería, como todas las complicidades, con algo turbio como soporte, quizá un amor secreto, un deseo reprimido, que podría irse desvelando progresivamente.

Por otra parte, la rivalidad con el tercer personaje femenino debería ir más allá de compartir el mismo objeto amoroso, un hombre que, herido de muerte por un toro, agoniza durante el mismo tiempo que dura la función, durante el tiempo en que ellas dos, desconocidas hasta entonces, se conocen y se odian; la rivalidad debería ir más allá, debería ser una rivalidad de raíces que compiten sórdidamente en la oscuridad.

La construcción del armazón en donde se mueven, el hilo argumental, los enfrentamientos que van conduciendo sus acciones son la consecuencia de escribir —utilizar palabras—, y volver a escribir para quitar todas las palabras que no llevan a los personajes a ninguna situación nueva —dramáticamente activa—, a ninguna tensión justificada. Y volver a escribir. Y después volver a escribir con el mismo criterio de búsqueda de la intensidad y la coherencia.

Creo que fue Oscar Wilde quien dijo que el camino del arte no se explica, se intenta. Es una frase de esas en las que parece que las palabras desvelan un secreto.

Sin embargo, estoy lo suficientemente informado como para saber que estamos en “la edad de las explicaciones” y que, por eso, actualmente es elevadísimo el número de escuelas, de talleres y de cursos a cargo de expertos en donde se explica cómo se escribe. Yo no he ido todavía a ninguno. No quiero echarle la culpa a Oscar Wilde y otros antiguos. Imagino que habrá sido solamente pereza. ■

En el hoyo de las agujas

[fragmento]



Escena de En el hoyo de las agujas.

MARÍA DE UTRERA: (Con un gesto que quiere decir "no quiero saber nada").

Hay que vivir como si nada fuera real;
hay que soñar que todo es mentira;
hay que seguir intentándolo todo.

(Se coloca frente al espejo).

Vístete, María de Utrera, que ya es hora.

Y vístete bien, vístete de blanco y oro, que es el traje que te da buena suerte,

y que además es bonito. Vístete bien y dale brillo al cuerpo.

No te equivoques. Los cuerpos fuertes no sueñan. Los cuerpos fuertes saben mirar a la tierra desde la tierra.

(Se quita la bata y se queda con un diminuto tanga de color blanco, frente al espejo, radiante. Tira la bata al suelo y se acaricia suavemente).

Brillo, brillo para el cuerpo,

brillo para todos estos misterios, para toda esta locura,

para esta sinrazón, para este poderío,

para este invento.

Juana, mírate desde la tierra.

Desde la tierra, pero no olvides que las verdades del cuerpo son mucho más misteriosas que las de las palabras.

(Acariciándose el vientre).

A veces eres sólo un juego, y entonces me haces feliz, pero otras veces me sobrepasas, y me arrastras, y me llevas a no sé dónde, y me enseñas que no hay límites, que no hay límites, aunque todo acabe.

Juana, tienes que ir a la Plaza. Tienes que ir sin memoria.

Brillo, brillo para el cuerpo. Brillo y cicatrices.

(Se acaricia supuestas cicatrices).

La habitación del hotel

[fragmento]



Escena de La habitación del hotel.

ROSARIO: ¿Va a subir la periodista?

MARÍA DE UTRERA: Sí.

ROSARIO: ¿Ahora?

MARÍA DE UTRERA: En eso quedamos. En que me iba a hacer una entrevista mientras me vestía de luces.

ROSARIO: ¿Qué quieres? ¿Qué la periodista te vea en bragas?

MARÍA DE UTRERA: Ella es de moqueta. Le vendrá bien el recuerdo de las cornadas. (Tocándose el muslo).

ROSARIO: A ella le importan poco tus cornadas.

MARÍA DE UTRERA: ¿Qué es lo que le importa a ella?

ROSARIO: Me preguntas todo lo que ya sabes, María de Utrera, y me explicas todo lo que yo sé. Pero con ella es distinto. No te va a escuchar como te escucho yo. Ella sabe muy bien a lo que viene.

(Arregla flores de un florero).

MARÍA DE UTRERA: ¿Y tú qué es lo que sabes?

ROSARIO: Sé que tienes miedo, que tienes tanto miedo que necesitas que te llame con nombre de cartel, que te llame María de Utrera.

(Ha cogido una flor y la tiene en la mano).

Sé que ahora mismo no eres capaz de distinguir cuantas flores hay en este florero; y eso para salir al ruedo es malo, porque allí, en el ruedo, la vida depende de eso, de no descuidar los detalles.

MARÍA DE UTRERA: A veces te envidio.

ROSARIO: Pocas veces.

MARÍA DE UTRERA: (le coge la flor de la mano) No basta con saber las flores que hay. Es necesario saber los pétalos que tiene. Llama a Paco. Dile que no suba hasta que tú bajes a recogerla.

(se desentendiende de Rosario y habla mirándose al espejo).

Vístete bien, Juana, y dale brillo al cuerpo.

Vístete ya, Juana Ramírez, hija de Juana Ramos.

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

... con todos aquellos signos de una bohemia atildada que no conocía el frío ni el hambre, De Ruyten representaba el prototipo del artista atrapado entre los deseos de ser genial e incomprendido, de indignarse y rebelarse contra la familia y la sociedad (un imperativo categórico inducido y aprendido en las aulas de Bellas Artes) y los generosos subsidios y prolongadas becas de la familia, las fundaciones y el Ministerio de Cultura a su propio desarrollo como creador.

Ignacio Vidal-Folch,
La cabeza de plástico.

Al ofrecernos la bella ilusión de la grandeza humana, lo trágico nos aporta un consuelo. Lo cómico es más cruel: nos revela brutalmente la insignificancia de todo. [...] Los auténticos genios de la comedia no son los que más nos hacen reír sino los que descubren una zona desconocida de lo cómico.

Milan Kundera,
El arte de la novela.

TRIGORIN.- ¡Se enfada, refunfuña, predica nuevas formas para el arte!... ¡Si para todos puede haber sitio!... ¡Lo mismos para los nuevos que para los viejos! ¿Por qué empujarse, entonces?

A.Chéjov:
La gaviota, III, 1.



Lo que más le gustaba a Fernando de trabajar entre aquella gente era que ninguno le comprendiera. Había trabajado durante toda su vida para que no lo comprendiesen, para que le ignorasen, para que nadie supiera que Fernando era Fernando y, por ende, poder serlo en libertad.

[...] Pessoa había comprobado, además, cómo ser incomprendido le traía un cúmulo de beneficios mucho mayores que los que hipotéticamente le traería ser comprendido. Y había comprendido también que, al buscar ser comprendido, la inmensa mayoría de los hombres no comprenden bien lo que quieren.

Pablo J. d'Ors,
El monje secular, relato de El estreno.

En cuanto a los *mass media*, sólo puedo decir que la élite intelectual —si es que existe, y yo espero que exista, pues la historia es un cementerio de aristocracias, como decía Pareto— la élite no se opone a los *mass media*, sólo a los que pretenden decidir qué es lo indicado para los *mass media*.

Igor Stravinski en I. Stravinski & R. Craft,
Dialogues.

TREPLEV [Kostia].- Cada vez estoy más cerca del convencimiento de que el hombre, cuando escribe, no piensa en viejas o en nuevas formas, sino que deja fluir libremente su alma...

A.Chéjov:
La gaviota, IV, 3.

Visita nuestra web

www.aat.es

Cuadernos Escénicos de la Casa de América

Hacer del papel un lugar de encuentro

**Alberto Fernández
Torres**

Cuadernos escénicos

de
Casa de América

Edición:
Casa de América, 1999



La Casa de América se ha consolidado como uno de los más estimulantes elementos dinamizadores de la vida teatral en Madrid; un lugar de encuentro para la reflexión y la creación en el que comparten libremente ideas y experiencias los profesionales de uno y otro lado del Atlántico.

Hace alrededor de año y medio, casi como prolongación natural de esa labor, nacieron los *Cuadernos Escénicos* de esa institución, alentados por un grupo de personas vinculadas a la actividad teatral de la Casa, entre las que se encuentran Guillermo Heras, Inmaculada Alvear o Íñigo Ramírez de Haro, por citar únicamente a las que con más constancia han formado parte del Consejo de Redacción de la publicación.

Esta revista de carácter anual, de la que se han emitido hasta ahora dos volúmenes, participa del mismo espíritu abierto que anima la tarea teatral de la entidad que la edita. Organizada en torno a cuatro secciones fijas ("Pensamiento", "Actividades", "Monográfico" y "Textos"), recoge en la primera de ellas un amplio y heterogéneo conjunto de textos elaborados por conspicuos especialistas latinoamericanos y españoles (Marco Antonio de la Parra, Luis de Tavira, Alejandro Tantanian, Guillermo Heras...), tanto escritos para la ocasión como procedentes de otros eventos, que lanzan miradas y reflexiones sobre aspectos muy diversos de la práctica teatral, desde temas de profundo calado teórico a comentarios sobre proyectos y experiencias concretas.

La sección de "Actividades" supone uno de los mayores atractivos de la publicación. Tienen cabida en ella, aparte de otros materiales, resúmenes bastante detallados de los debates públicos que periódicamente se celebran en la Casa de América sobre problemas actuales de la práctica teatral en España y América Latina. Sólo ya por esta sección se justificaría sobradamente la existencia de la revista, pues

permite conservar y transmitir a terceros los momentos más significativos y útiles de unas conversaciones en las que teóricos y creadores españoles y americanos exponen sus puntos de vista, en tono abierto y sin eludir la polémica, sobre dramaturgia, puesta en escena, dirección de actores, etc. De esta forma, la revista consigue prolongar la utilidad de las aportaciones realizadas durante los debates y dejar constancia del estado actual de la reflexión sobre la práctica escénica en España y Latinoamérica.

La sección de "Monográficos" está destinada a dar noticia de instituciones y experiencias teatrales de gran relevancia en el ámbito latinoamericano (Teatro San Martín de Buenos Aires, Programa Nacional de Teatro de México...). Por último, "Textos" acoge propuestas de creación escénica gestadas dentro de la propia Casa de América: *Ring-Side* de Daniel Veronese en el primer volumen de la revista y las nueve piezas que integran el *Cabaré Borges* en el segundo.

Lástima que estos *Cuadernos Escénicos* (cuya segunda entrega ofrece, por cierto, una apreciable mejora en cuanto a comodidad de diseño y lectura respecto de la primera) tengan por el momento periodicidad anual. Como bien señala Guillermo Heras en la presentación del primer número, seguimos en situación precaria en materia de herramientas de reflexión teatral y esta revista no supone competencia alguna, sino claro complemento, en relación con las demás publicaciones periódicas. Quede constancia, en cualquier caso, de su indudable utilidad para extender y conservar de alguna forma la memoria de las reflexiones e iniciativas creativas que han sido animadas por la institución que los publica. ■

Tiresias, aunque ciego

de Santiago Martín Bermúdez

Domingo Miras

Tiresias, aunque ciego

de
Santiago Martín Bermúdez

Introducción:

Diana de Paco Serrano

Edición:

Universidad de Murcia, 2000

Colección Antología

Teatral Española, n.º 37



“Tanto los dioses como la naturaleza son crueles porque participan del mismo principio de inocencia y de poder, que son los elementos con que se modela la perversidad”, dirá Tiresias, ya en el Hades, dirigiéndose a la descabezada sombra de Creonte.

He aquí al divino augur de la ciudad de las siete puertas transmitiéndonos una paradoja de Santiago Martín Bermúdez, un fino intelectual colmado de cultura sobre la que casi siempre suele ironizar.

El lector (y no sé si añadir espectador, nada es imposible) de *Tiresias, aunque ciego*, encontrará en este texto abierta de par en par la puerta de acceso al conocimiento de un autor con un vigoroso compromiso ético y político, un formidable bagaje cultural y una sutil ironía que maneja con un plan y al servicio de unos propósitos muy concretos relacionados con la estructura dramática que ha escogido para su obra.

El título nos remite a la cita de T. S. Eliot que precede al texto: “Tiresias, though blind, throbbing between two lives...”.

El fatal destino de los labdácidas fue una permanente fuente de inspiración para la dramaturgia helénica y, posteriormente, lo ha sido asimismo para la occidental. Edipo y sus hijos han nutrido asiduamente el trabajo de los autores a lo largo de la historia de la literatura dramática.

También lo han hecho en el caso de Santiago Martín Bermúdez, pero ahora, de una manera harto peculiar. Si, tras la lectura de un texto, tratamos de reconstruir el proceso mental por el que posiblemente hubo de discurrir la idea matriz del autor en función de sus intereses primordiales al afrontar su aún nebulosa protocreación, pienso yo que ese punto de partida sería tal vez el de *Los Siete contra Tebas*, la guerra en que Polinice viene contra su patria ayudado por un ejército argivo para recuperar el derecho hereditario que su hermano Eteocles le ha arrebatado. Bien, pero esto es lo que ya está en *Los Siete*

contra Tebas, de Esquilo, en *Las fenicias*, de Eurípides, en *La Tebaida*, de Racine, en *Policine* de Alfieri... ¿Pensaba Martín Bermúdez en una nueva versión del mismo tema dramático? Sin duda podía hacerlo y tenía pleno derecho a ello, pero si el tema le tentó fue por la posibilidad de darle una nueva interpretación que, sin contradecir la letra de las versiones consagradas, aportase una verdadera novedad, una historia nueva sobre el viejo cañamazo del mito clásico. “El cañamazo del mito permitía tratar temas permanentes (no diré eternos)” nos dice el propio autor en las palabras prologales que inserta a la entrada de su obra, en las puertas del drama...

Según esta versión, la historia bélica que han tratado los dramaturgos precedentes (y los que han referido ese tema en forma no dramática) no es sino el resultado de una interesada adulteración de la verdad, una “historia oficial” amañada por el partido de Creonte, que ha quedado consagrada como verdad histórica incontestable. He aquí, pues, un tema, y no desdeñable, por cierto: nada menos que la adulteración de la historia contada por los vencedores.

Naturalmente, cuando el autor se atreve a cuestionar la exactitud de los relatos precedentes, cuando descalifica la historia hasta ahora generalmente admitida, tiene la obligación de proponer la alternativa que a su juicio es más imparcial y verdadera, tiene que crear y exponer una historia más creíble. Y así lo hace el autor de *Tiresias*..., al presentarnos no una ciudad unívoca en su defensa contra la invasión, sino una situación mucho más compleja en la que juega por el lado tebano el secesionismo de la aldea de Tanagra y su apoyo a los invasores; y por el lado de éstos (y aquí la ruptura con la tradición es más audaz), el hecho de que los caudillos argivos que atacaron a Tebas no serían siete, sino que también se consideraron atacantes a los príncipes que concertaron la paz y que fueron interesada y falsamente incorpo-

rados a aquellos, hasta formar el número de los siete que atacaron a las siete puertas sagradas de la ciudad de Cadmo.

Y, ya que se cita a Cadmo... pero dejemos a Cadmo por ahora, sigamos por orden.

¿Por qué se fraguó esta falsedad? Por intereses políticos, y aquí tenemos un nuevo, importantísimo tema de la obra de Martín Bermúdez, el que a mi juicio fue el motor principal, tal vez decisivo, aunque no el único, que le impulsó a la escritura. Porque se trata del tema ideal de acaso todos los dramaturgos, el del poder.

El autor de *Tiresias*... vió en aquella guerra tebana un trasfondo que permitía un riquísimo juego de intereses. Frente a la tradicional visión esquemática de la rivalidad familiar entre los cuñados Creonte y Edipo (es fácilmente presumible la previa rivalidad del primero con Layo), reyertas familiares habituales en la tragedia griega, S.M.B. ha visto una evolución histórica que se plasma en la sucesión de la antigua monarquía de origen sagrado representada por la estirpe de Lábdaco, por un nuevo poder de origen económico, representado por los ricos mercaderes que apoyan a uno de los suyos, el hijo del acaudalado Meneceo, que había emparentado con la casa real por el matrimonio de su hija Yocasta con el labdácida Layo. Estos mercaderes harán de Creonte el instrumento de su propio poder, lo utilizarán para derrocar al antiguo régimen que se prolonga en la monarquía de Tiresias, cuya especial condición de vocero de la divinidad le asimila a la sagrada dinastía extinguida por la recíproca inmolación de Eteocles y Polinice, una dinastía maldita por los dioses (los dioses suelen maldecir a sus semejantes), y que en cierta manera se hallaba prorrogada por el carácter semisagrado de Tiresias.

Los personajes aparentemente secundarios que en realidad son el motor de esta historia dramática, los auxiliares y servidores de Creonte, o sus rivales que intentan sostener el régimen de Tiresias, constituyen un gran entramado de caracteres, intereses y pasiones que sería prolijo e inútil intentar pormenorizar en los límites de esta reseña. Estos nuevos conductores de la política tebana, una vez entronizado su representante Creonte, no tendrán inconveniente en deshacerse de él cuando la invasión de los Epígonos lo conviertan en un obstáculo para

la conservación del poder efectivo que su preeminencia social les confiere de hecho: conservarán este poder puesto que los invasores, muerto Creonte, consideran restablecida la justicia y deciden en consecuencia la conservación de la ciudad, que es tanto como la conservación de su clase dirigente.

Y el proceso histórico se habrá consumado. Las sagrada Tebas es ya, definitivamente, la rica Tebas, una ciudad laica que ha perdido su nexo de unión con los dioses de quienes procedían sus fundadores (Cadmo, casado con la diosa Harmonía y con Zeus y Poseidón entre sus ascendientes, había construido la ciudadela, y Anfión y Zeto, hijos de Zeus y Antíope, las murallas). Y, si los actuales próceres han decidido el olvido de sus orígenes divinos, que el gobierno se halle en las manos de un interlocutor de los dioses como Tiresias es un puro anacronismo: la expulsión del adivino de la ciudad será su descenso a las sombrías moradas del Hades, a los tristes campos de asfódelos en que reina el señor de los muertos.

Este tema gigantesco llenaría por sí solo, por su ambición y sus dimensiones, un texto de extraordinaria envergadura dramática, y no necesitaría al más exigente de los dramaturgos. Y, sin embargo, el autor de *Tiresias*, aunque ciego no lo considera suficiente, lo ha completado con una visión amplísima de toda la inmensa riqueza mitológica que el ciclo tebano lleva aparejada, desde el remoto Cadmo, el bisabuelo de Edipo, y su crimen al dar muerte al sagrado dragón y su exilio convertido en serpiente voluntariamente acompañado por su esposa Harmonía bajo la misma forma de gran ofidio, y el más célebre destierro de Edipo con Antígona, hasta el último exilio, el de Manto, la hija de Tiresias e igualmente tocada por los dioses que, naturalmente, no permanecería en la secularizada Tebas: peregrinó a la sagrada Delfos y allí se estableció, como primera pitonisa del oráculo que Febo Apolo arrebató a la serpiente Pitón, tras atravesarla con amargas saetas.

Las sombras de los muertos y los dioses luminosos desfilan por las páginas de este texto colmado de epifanías y prodigios, desde los espectros de Polinice o Creonte sin olvidar al sombrío barquero de la Estigia, hasta las radiantes diosas Harmonía

o Perséfone: siempre ante nosotros el brillante prestigio de los seres mitológicos, la seducción de su hechizo para el deleite del lector no menos que para la altura del texto... a la que el autor da un toque de ambigüedad con las gotas de ironía que vierte sobre ella, como si no quisiera que nos tomásemos demasiado en serio a las divinidades del panteón helénico; como si, después de habérselas aproximado,

voluntariamente las alejase de nosotros (los seres de la Mitología, de por sí tan lejanos, qué paradoja), para evitar que nos seduzcan demasiado...

Ignoro si es ésta la intención del autor, o se trata tan sólo de una interpretación mía. En todo caso, será el lector el que decida en cada caso, porque ante textos tan polifónicos como este, cada lectura es una experiencia personal y única. ■

Combate de ciegos y Yo, maldita india...

de Jerónimo López Mozo

Virtudes Serrano

Combate de ciegos y Yo, maldita india...

de
Jerónimo López Mozo

Edición:
UNED, 2000



Con estas dos piezas de Jerónimo López Mozo continúa la edición de textos de la dramaturgia española contemporánea que el profesor Romera Castillo viene incorporando a las publicaciones de la UNED. Los textos van precedidos de un extenso "Prólogo" en el que Romera describe la "Trayectoria literaria" seguida por el autor, desde sus inicios en 1964 hasta 1997; ofrece unas "Pinceladas sobre su teatro" en las que coloca al dramaturgo entre los que le son afines e interpreta algunas de las claves en las que desarrolla su escritura, aderezado todo ello con abundantes notas en las que aparecen referencias a otros textos del propio autor o a estudios sobre la obra de Jerónimo López Mozo, sin duda uno de los autores imprescindibles para el estudio y la consideración de la historia y el presente del teatro de nuestro país.

Como he manifestado en otros lugares, desde su primera obra (*Los novios o la teoría de los números combinatorios*), escrita en 1964, la dramaturgia de López Mozo se encuentra en continua evolución estética, aunque permanece fiel a sus compromisos con el presente y con el pasado del que todos somos hijos. Buen ejemplo del compromiso que tiene establecido con la realidad se encuentra en obras como *Eloídes* o *Ablán* (destacadas

con los *Premios Hermanos Machado* 1992 y *Tirso de Molina* 1997, respectivamente); su empeño en recuperar el pasado se advierte en las dos que son ahora objeto de nuestro comentario.

Combate de ciegos es una pieza intranquilizadora, extraña. Desde casi el comienzo, el receptor percibe lo anómalo, lo inhabitual de los comportamientos, los ambientes, las situaciones, sin llegar a explicarse el porqué. La fábula dramática, que comienza con una escena de carácter realista, pronto deja entrever que existe un engaño a los ojos, que lo que sucede no puede corresponder a una actitud lógica; tal sensación se produce al aparecer el personaje llamado Buick. No obstante, la peripecia prosigue sin que nada que no sean indicios levemente perceptibles permita reconocer el universo en el que se desarrolla la historia, sumergida en la atmósfera irreal de un nuevo doctor Caligari. Sólo en la escena final se desentraña el misterio; todos los cabos se unen y tienen explicación los sucesos presenciados. La realidad vuelve a enseñorearse de la escena y el receptor comprende que ha estado atrapado en la pesadilla del personaje. Un objeto escénico actúa como símbolo y como elemento de conexión entre los mundos (real y ficticio) de esta historia; es

la clepsidra, el reloj de agua que Anglada, el protagonista, había visto en la residencia donde transcurren sus últimos días y vuelve a ver, momentos antes de su catástrofe definitiva, en casa de David Gondar, su antigua víctima, ahora su verdugo.

El texto posee una primera lectura: es la historia de una alucinación que provoca una catástrofe; el subtexto lleva a contemplar un intrincado proceso psicológico de encubrimiento y búsqueda de la verdad; de autocastigo, de culpas no asumidas. La categoría social que el personaje tuvo en el pasado hace que la pieza cobre dimensión de pieza histórica; Anglada fue un torturador de la dictadura que en la debilidad de la senectud, con la mente perturbada, sufre el acoso de los fantasmas de quienes él un día destruyó, atraídos por su propio subconsciente culpable. En sus “galerías” interiores subyace un sentimiento que, como a Edipo, lo hace lacerarse y padecer en propia carne lo que hizo sufrir a otros. López Mozo realiza un magnífico ejercicio de dramaturgia al colocar al receptor, sin que lo advierta, en la mente del personaje, en la línea de lo que el maestro Buero hiciera en *La Fundación*, y, como él, saca a escena a los torturadores con su carga de culpabilidad interior; al verdugo convertido en víctima de sus acciones. La pieza posee una amplia dimensión simbólica, desde el símbolo de la ceguera y su proyección a partir del mito edípico hasta los múltiples objetos que adquieren tal significado en su funcionamiento escénico. Es este un texto insólito en la última producción de López Mozo que habla por sí solo de las calidades literarias y dramáticas de su autor.

Yo, maldita india... (publicada en 1990 pero hace tiempo inencontrable por lo que es más que oportuna su edición) pertenece a ese conjunto de obras en las que el pasado se recupera, a la vez que actúa de espejo del presente. La historia posee en ellas una doble función: mostrar lo que aconteció y hacer reflexionar sobre lo que nos sucede. La que nos ocupa recoge el mito de Malinche, la india que acompañó a Hernán Cortés en sus empresas y le sirvió de intérprete. Ella, maldita por unos y admirada por otros, inició el mestizaje, posición cultural y racial ambigua, como ambiguo y contradictorio es el teatro.

La historia dramática se nos muestra a partir de un Bernal Díaz del Castillo ya anciano que va a escribir de nuevo la gesta de forma que no sea sólo Cortés el que aparezca, sino también él y los demás que participaron. Su recuerdo atrae a las sombras de todos los que tuvieron un papel en el suceso. Mediante el juego teatral, se funden el plano de la realidad presente del anciano guerrero e historiador, y el de la evocación de los seres de su desaparecido pasado. De entre ellos destaca Malinche, o doña Marina —como la llama Cortés por su conocimiento de las lenguas indígenas—, que, en su controvertida personalidad, será la encargada de actuar como conciencia histórica de Bernal, recordando aquellos acontecimientos que, por terribles y desastrosos, él no se atreve a escribir; de esta forma, el escenario ofrece una visión diversa en la que tienen cabida las otras caras de la empresa.

Malinche, víctima de los suyos y de los españoles, representa al conquistado. Pero su unión con Cortés, frente a los tiranos aztecas, la coloca formando parte de los invasores. Cuando va a ser entregada como tributo al conquistador, lo confunde con su antiguo dios Quetzalcoatl; después, sabiendo que es hombre, continúa a su lado, en parte porque espera de él la redención de su pueblo y en parte porque la atrae el español. El destino histórico que la ha ligado a los extranjeros lo hace explícito Moctezuma cuando afirma: “Si Malinche no está, no hay puente para nuestras voces”. Pero ese mismo destino la hace despreciable para los suyos.

La pieza plantea la violencia y la ambición, representadas en Cortés, Moctezuma y Cuahtemoc frente al empeño de Malinche por conseguir la paz a través del hijo. Pero el tiránico ejercicio de poder iguala a conquistadores y conquistados y convierte la cruz de los españoles y el cuchillo ceremonial de los indios en signos de idéntico valor.

Las piezas teatrales comentadas muestran a Jerónimo López Mozo como un hombre comprometido con su tiempo y con su historia, como un escritor avezado en las artes literarias y como un experto constructor de estructuras dramáticas. Son textos que merecen ser leídos como tales y, como teatro, ocupar sin demora los escenarios. ■

Isidoro Máiquez o el eterno silencio del olvido

de Enrique Lenza

Juan Polo Barrena

**Isidoro Máiquez
o el eterno silencio
del olvido**

de
Enrique Lenza
Editorial:
La Avispa, 1976



La lectura de esta nueva obra nos depara la satisfacción de encontrar a lo largo de sus páginas el apasionado amor a las tablas, la vocación escénica de su autor. Enrique Lenza, que ha andado siempre comprometido en empresas teatrales generosas y espléndidas, nos regala ahora las aventuras y desventuras de Isidoro Máiquez, hombre turbulento y actor extraordinario que vivió la época agitada que va de 1768 a 1820, y por ello participó de los ideales románticos y del destino trágico que configuraron la imagen del artista bohemio y desgraciado. Pero Máiquez no sólo fue un actor entusiasta e innovador, sino un hombre que en su existencia errática y, sin embargo, marcada siempre por un exagerado afán perfeccionista, pasó de ser el marido de la primera actriz Antonia Prado a convertirse en el más famoso comediante español de aquel tiempo, para acabar sus días, una vez perdido el juicio y sufriendo un doloroso proceso de escisión de la personalidad, en su querida Granada, donde fue acogido por sus amigos González y Jover.

El carácter ciclotímico, las frecuentes y cada vez más graves depresiones que padeció y el temperamento visionario y melancólico de Máiquez, que Lenza pone de relieve con notable precisión y economía de palabras, sin caer nunca en exageraciones ni vanos preciosismos, le llevaron a morir en la miseria. Para dar cumplimiento al destino fatal de los cómicos de impronta romántica, Máiquez,

que llegó a ser un personaje aclamado en los escenarios y adorado por el pueblo, una vez caídas todas las máscaras que le habían hecho famoso y perdido el favor de los poderosos, acabó siendo un pobre delirante, abandonado de sí mismo, un fantasma vulnerable que se precipitó en la marginalidad y en la demencia. Y lo cierto es que no sólo fueron sus cenizas las que se perdieron sino que su nombre y su memoria fueron sepultados bajo el "eterno silencio del olvido", como resume con bellas palabras Enrique Lenza en el título de su obra.

Resulta grata y sorprendente la atrevida inmersión que Lenza lleva a cabo en el teatro y en el pasado, en el pasado del Teatro. El juego escénico de la obra se estructura en un triple plano que se ofrece como extraordinariamente sugerente, ya que, junto a las vicisitudes de la vida amorosa y profesional del comediante, y más allá del enfoque de Máiquez, personaje central que actúa en el teatro, se nos presenta tanto la interpretación que éste hace de los dramas que representa —desde *La Mesonera del Cielo*, de Mira de Amescua al *Otelo*, de Shakespeare— como la interpretación que hace de sí mismo, confundiendo su propia identidad con la del Rey.

El texto de Enrique Lenza es, por todo ello, tradicional e innovador, pues bajo su aparente sencillez late el aliento de una voz que busca la complejidad de las situaciones teatrales sin rehuir las dificultades que tal búsqueda comporta. ■

Hazte socio de la AAT

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



ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO



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>



ENCARNAR UN ACONTECER EN LA PRESENCIA. HE AHÍ LA CÉLULA MATRIZ DEL TEATRO



La llamada *Biblia de los pobres* visualizaba en los muros de los templos románicos, y más tarde en los vitrales góticos o en los retablos, las escenas sagradas cuya narración —“la fe nace del oído” decía el Apóstol— conocían los fieles por la predicación. Para que ambas cosas fueran más vivas y, sobre todo, para que los fieles pudieran sentirse testigos presenciales del acontecer, comenzaron a encarnarse en actores algunos hechos fundamentales de los misterios cristianos. Todo era tan simple como sabemos: unos clerizos vestidos de “Marías” se dirigían el día de Pascua, por la nave central de la iglesia, hacia el altar donde otros, en vestido de ángeles, les recibían cantando en latín: “¿A quién buscáis en el sepulcro, cristianos?”. —“A Jesús Nazareno, crucificado”. — “Resucitó, no está aquí”. El mismo esquema se transfirió a la visita de los pastores a Belén.

El escueto hieratismo resultó pronto insatisfactorio: no revelaba la riqueza de vivencias interiores de los protagonistas y los espectadores reclamaban mayor ambientación realista. Se comenzó por esto último potenciando una dimensión costumbrista, principalmente en las dramatizaciones navideñas. Y a medida que la literatura fue conquistando por medio de la palabra la expresión de la conciencia de individualidad, fue el teatro enriqueciendo lo esencial: la renovación de un acontecer en la acción y la palabra.

Ortega, que, como es sabido, en el conjunto del hecho teatral privilegiaba el texto, señalaba que todo teatro empieza acotando un espacio al margen de lo cotidiano: “vamos al teatro” conscientes de que nos desplazamos de nuestro propio entorno de acontecer a otro que nos exige ponernos en trance de diálogo mental. Invariable en su sustancia, la concreción de ese hacerse en la presencia ha ido variando a través de los siglos, con tensiones permanentes entre la palabra, la

acción y la escenografía. En ello han influido, desde luego, gustos y costumbres sociales; también, factores extrínsecos, sobre todo económicos. Pero cabe decir que, en cierto modo, en el fondo late siempre la tensión entre el signo quinésico o visual de un lado, y el signo léxico de otro.

Hay, desde luego, imágenes que valen por mil palabras. La de la niña vietnamita corriendo despavorida entre las llamas del napalm o el cuadro de los fusilamientos del dos de mayo superan en dramaticidad a cualquier discurso sobre la guerra. Pero de Esquilo a Shakespeare, de Calderón a Buero Vallejo, no resulta difícil amontonar ejemplos en contrario de que una palabra vale por mil imágenes. El texto literario dramático añade a los valores intrínsecos de análisis desarrollado de una vivencia otro que me parece capital: el que lo liga a la clasicidad, entendida como la virtualidad fecunda para ser siempre actualizado, hecho de nuevo un acontecer en presencia. Podrá cambiar, ha ido e irá cambiando a través de los siglos la concreción de las acotaciones que haya podido fijar en su momento un autor. Pero lo que, siendo de suyo inalterable, garantiza la vigencia de actualidad es la palabra. En su directa conexión con el resto de la producción literaria del autor y de su época, el texto dramático recibe de ellos una sobrecarga de significado que se acrecienta a lo largo del tiempo con las aportaciones de lectura y de reflexión que cada generación va haciendo.

Por eso, sin ir tan lejos como a veces iba Ortega, y aún admirando el puro mimo o los montajes que privilegian la simbología escenográfica, quien tiene como profesión la historia literaria vuelve una y otra vez la atención a los textos que, nacidos para ser representados, ofrecen siempre sentidos nuevos sobre la vida del hombre. ■

Víctor García de la Concha
Director de la Real Academia Española

DOMINGO MIRAS. PERFIL DE UN DRAMATURGO

César Oliva

En estos momentos, no sabemos si Domingo Miras, último *Premio Nacional de Teatro (Literatura Dramática)*, lo es por responder al perfil de dramaturgo ejemplar, con trayectoria firme y rigurosa, aunque nunca haya estado cercano a la normalidad del estreno, o si es que los autores magníficos en los libros, pero escasos en los escenarios, forman el denominador de este tipo de galardones. No hay más que repasar la lista y comprobarlo. Me inclino a pensar que, en el territorio de la edición, es decir, en el de la literatura, los premios teatrales comprometen poco. Hacen posible que se produzca el reconocimiento general, e incluso cierta recompensa económica, pero nada más. Nada más, porque en teatro, lo que no se ve en la escena, para la historia vale poco.

Que Domingo Miras Molina sea un excelente dramaturgo no soy yo sólo quien lo dice, sobre todo después del *Premio*. Han sido bastantes; se han hecho tesis doctorales de peso sobre su obra; ha publicado en muchos espacios editoriales de prestigio; es nombre común en la literatura española del siglo XX. Pero tengo la extraña sensación de no ser bastante. De que, en momentos de normalidad escénica, cualquier país culto tendría entre sus poetas a Domingo Miras. Sería un habitual en las carteleras. Claro que nuestra cartelera tampoco es habitual. Mírenla por donde quieran, y verán que dramaturgos españoles de hoy figuran en ella. Dónde están las revisiones de nuestros clásicos contemporáneos (Bueno Vallejo, Carlos Muñoz, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez...), dónde los estrenos de los dramaturgos contrastados del presente (Sanchis Sinistera, Alonso de Santos, Fermín Cabal, Alfonso Vallejo, el mismo Domingo Miras), dónde el de esos otros cargados de premios, pero que su aparición ante el público de las ocho o nueve de la noche no es normal (Luis Riaza, López Mozo, Alberto Miralles, Jesús Campos, Paloma Pedrero...). Convenimos que nuestra cartelera es anómala, según las normas que venían definiendo la naturaleza de una cartelera. Aunque lo normal ahora, recién iniciado el siglo XXI, es que las carteleras no sean normales. Lo normal ahora es que los escenarios al uso estén repletos de clásicos, de reposiciones, de éxitos de otras latitudes y, eso sí, de alguna que otra excepción (autores jóvenes) acogida en las llamadas salas alternativas. Gracias a ellas, todo hay que decirlo, la nueva dramaturgia española muestra su supervivencia, aunque sea en rincones poco accesibles al público habitual.

En este panorama, la obra de Domingo Miras, y la de otros colegas que, como él, han merecido el *Premio Nacional de Literatura Dramática*, aparece espléndida en manejo de la lengua, en coloración de ambientes, en profundidad de personajes, en acabado, en teatro. Iniciado en los clásicos de coturno y palliata, pronto derivó hacia los españoles, en los que bebió con la fruición del sediento:

Cervantes, Quevedo, Valle-Inclán, el propio Buero. Domingo Miras, como los grandes dramaturgos, hace teatro desde el propio teatro. Teatraliza su propio teatro, en continuos ejercicios de estilo que conforman el suyo propio, sólido, potente, intenso, imaginativo. Hace ya más de una década escribí que se trata de "uno de los autores actuales españoles de más sólido y personal lenguaje oral, que lo define y caracteriza entre sus contemporáneos". Hoy añado que, en las que empiezan a ser escasas apariciones en el mundo de la escritura escénica, ese lenguaje oral ha logrado una eficaz conjunción con el escénico, de manera que sus obras, a no ser por las dificultades que entrañan repartos generalmente amplios, variados cuadros y compleja dramaturgia, deberían ser menú del día de teatros públicos y privados.

Apelo finalmente a mi experiencia con las obras de Domingo Miras para ratificar este alegato de urgencia a su favor, y al de tantos otros premiados sin el premio de la representación regular. Dos han sido los montajes que he hecho de sus textos, más alguna que otra influencia sobre versiones. Uno de aquéllos significa uno de mis mejores recuerdos como director de escena. El otro no tanto, pues las dificultades de producción nos abocaron a una de esas pesadillas que ya quisiéramos para nuestros enemigos. La primera fué *La venta del aborcado*, de la que he podido hacer dos versiones, en 1976 y en 1989, con los mismos actores protagonistas y diferentes escenografías. La segunda, *La Saturna*, en 1977, a la que espero volver cuando la ocasión se presente, como hice con *La venta...*, aunque en esta ocasión sea para un quitarme la espina. De ambas guardo, en cambio, excelentes momentos de relación con el autor: compartiendo penas y fatigas, aciertos y errores. Pese a su condición de creador del texto, el cual defiende de todo ataque dramático al uso, como autor Domingo Miras es todo lo tolerante y abierto que permite la escena.

Por eso cuando hablo de su teatro no me viene a la memoria la penúltima edición, o ese artículo que tanto lo ensalza como escritor. Cierro los ojos y veo a Juanico el de la Venta torturado por las Muertes que vengan el veneno suministrado a don Terencio; veo a Donata, la seronera, reírse de las ocurrencias del Ciego Marchena; veo al Ariche jurar en arameo al transportar el ataúd de su amo; incluso veo a la Saturna, derrotada ante la impotencia de poder salvar a su hijillo, después de pasar mil penalidades en su terrible itinerario hasta Valladolid. Esto es el teatro de Domingo Miras: una conjunción de risa y llanto, como deben ser las conversaciones de los muertos cuando se cuentan historias de vivos, pues ahí se sitúan sus criaturas y sus historias; en el inapreciable espacio que media entre la verdad y la fantasía, entre las burlas y las veras, entre la comedia y la tragedia. Es teatro. Quien lo probó lo sabe. ■

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

