

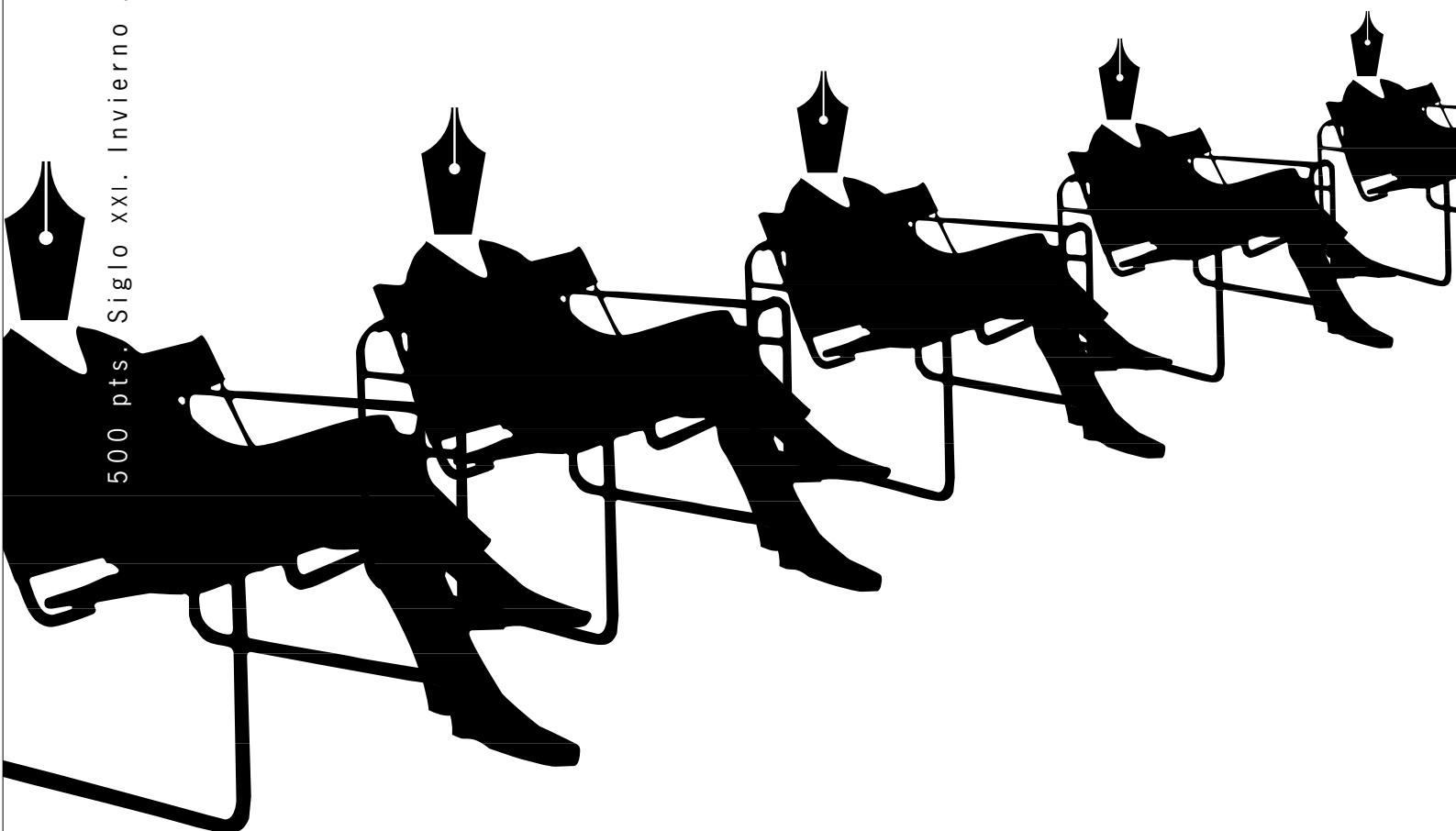
# DRAMA

LAS PUERTAS DEL

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



500 pts. Siglo XXI. Invierno 2001. Número 5



Ponencias de José Sanchis Sinisterra, Alberto Miralles, Itziar Pascual y Cristina Santolaria presentadas por César Oliva, director del Foro de Debate

«EL TEATRO ESPAÑOL  
ante EL SIGLO XXI»

PRESIDENTE DE HONOR  
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE  
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE  
Domingo Miras

SECRETARIO GENERAL  
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO  
Juan Polo Barrera

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.mmp triana.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 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]

Con el cirio en la mano  
Jesús Campos García

## 4. Un foro para un debate

César Oliva

## 6. La palabra alterada

José Sanchis Sinisterra

## 11. Derechas e izquierdas, minifiesto

Alberto Miralles

## 13. De leones y poetas

Itziar Pascual

## 15. Breves notas sobre el mercado editorial teatral

Cristina Santolaria

## 19. Entre autores

Brossa, ese desconocido

Jerónimo López Mozo, Antonio Fernández Lera, Luis Elorriaga,  
Javier Navarro y Vicente León

## 27. Libro recomendado

Del arte del Teatro

Ignacio Amestoy

## 30. Casa de citas o camino de perfección

## 31. Cuaderno de Bitácora

Trilogía de la juventud II: imagina

José Ramón Fernández

## 34. Reseñas

*El Drama y sus lenguajes* de Alfonso Sastre. Por David Barbero.

*Cuando las mujeres no podían votar. El crepúsculo del paganismo romano*  
de Alberto Miralles. Por Magda Ruggeri.

*Posteatro* de Joan Brossa. Por Jerónimo López Mozo.

*Pergamino de la historia de Francia* de Francisco Benítez. Por José Luis Miranda.

## 39. El teatro también se lee

Víctor J. Monserrat

## 40. EJP

José María Torrijos



**(ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA  
SUBDIRECCIÓN GENERAL  
DE TEATRO



DIRECCIÓN GENERAL  
DE COOPERACIÓN  
Y COMUNICACIÓN  
CULTURAL



M

Jesús Campos García

ira tú también que irse de congresos, con la de teatro que queda por hacer. Y es que lo de la conferencia, la comunicación y el posterior coloquio; vamos, la cosa esa de hablar de la cosa en vez de currársela, siempre me pareció, desde mi ignorancia,

un despilfarro de la elocuencia, un lujo teórico, cuando no un modo sapiente de marear la perdiz. Y me pregunto: ¿Por qué será que los jugadores de naipes, los ajedrecistas o los jubilados de la petanca, no dan conferencias, ni son convocados a foros y saraos, con lo bien que se pasa y el provecho que se obtiene? Y me respondo: A saber, que, puestos a reunirse, ya hay quien hace congresos hasta para cuestionar el uso fraudulento del cubilete tradicional en el parchís *on-line*.

Claro que los nuestros son congresos de más alcurnia, dónde va a parar, con enunciados mucho más circunspectos y concurrencia de mayor prosapia: lo que digo que será, más que nada, por el arte que le echamos a esto de jugar: la trascendencia, que tanto engalana, o el *glamour* de la creación; nada que ver con esas otras actividades, igualmente lúdicas, pero que ni son herramientas de cono-

y elucubrar sobre la utilidad de lo inútil, pero me contendré y trataré de ser pragmático mientras trato de salir de este jardín.

¿Reunirse, para qué? Desde luego, no por los contenidos; que tanto lo que tengamos que decir como lo que nos digan, al margen de su incuestionable validez, igual quedaría dicho, gracias a la imprenta, en el libro de Actas; y además, más barato y sin necesidad de tanto trasiego, que si alguien necesita coloquios posteriores, pues ya podría remediarse con un *chat* en Internet.

¿Por el contacto personal? Hubo un tiempo, con ocasión de otras convocatorias, en el que concluía que el fin último de tanta intervención no era otro que el de propiciar el cuarto de hora de descanso o la mayor distensión de cenas y almuerzos; tiempo en el que acontecía el verdadero debate, con sus sarcasmos, sus ingeniosidades y, por supuesto, con su cordialidad. Pero no; que si así fuera, ya se programarían catorce comidas y sólo dos conferencias, o directamente nos iríamos de excursión, que ya somos mayorcitos como para saber qué es lo que nos conviene.

Y es que, aunque no esté muy clara su utilidad, lo que no admite dudas es que estos encuentros, tal como se

# Con el cirio en la mano

cimiento ni generan emociones estéticas. Ser artista tiene esas ventajas; no sólo te miras el ombligo durante el acto intrínseco, sino que además te invitan para que disertes ante tus congéneres acerca del ombligo del ombligo.

Dudo mucho de que tanta ombliguez sirva para algo que no sea constatar, una vez más, que somos seres fuertemente ombligados. Aunque probablemente el problema no esté en la naturaleza del festejo, sino en esta manía mía, tan estajonovonista, de querer asegurarme la utilidad de todo lo que hago. Y me hago estas reflexiones no a propósito del pasado foro vallisoletano —de cuyos suculentos manjares ofrecemos en este número una variada muestra, gracias a la generosidad de la organización y de sus firmantes—, sino al hilo del futuro congreso que pretendemos organizar a orillas del Tormes, lugar de encuentro no menos grato, en el que es nuestro propósito citarnos con cuantos autores puedan encuadrarse bajo el epígrafe de Dramaturgia Hispanoamericana; festejo venidero, aún por pergeñar, cuya utilidad podría cuestionarse en semejantes términos.

¿Son útiles los tales congresos, o lo inútil es cuestionarse su utilidad? Ganas me dan de ponerme estupendo

vienen produciendo, son muy necesarios y tienen su razón de ser, por mucho que esa razón, al menos para mí, aún permaneciera oculta.

Enmarañado en la controversia de mis percepciones frente a mis intuiciones y según deambulaba por la Plaza Mayor vallisoletana, vino a mi mente el recuerdo de los desfiles de Semana Santa que acontecen en ese lugar, tan afamados; verdaderos actos de fe con los que el colectivo se reafirma en su religiosidad y que tienen que ver tanto con el sentimiento íntimo como con su manifestación pública. Y fue así como llegué a entender que también nosotros, penitentes del teatro, nos encontrábamos allí con semejante finalidad.

En consecuencia, fue llegar a Madrid y, ni corto ni perzoso, llamé a un buen cofrade, el secretario general, para, hucha en ristre —no hay que olvidar que una asociación es una orden mendicante— irnos a recaudar fondos con los que poner en marcha el desfile penitencial salmantino; procesión a la que, una vez soslayados los impedimentos presupuestarios, ojalá podamos acudir con el cirio en la mano para, puestos en fila, conferencia va, conferencia viene, volver a sacar al teatro en procesión. ■

# UN FORO PARA

[César Oliva]

El **Foro de Valladolid**, que celebramos en los primeros días del pasado febrero, es ya recuerdo. Un recuerdo que permanecerá fijo gracias a la publicación de sus Actas, que serán reflejo fiel y directo de todo cuanto allí sucedió. La reflexión de todo cuanto allí sucedió, cuarenta días después, empieza a tener el valor de la perspectiva del tiempo. Del calor de aquellos momentos hemos pasado al frío de la distancia. Pese a ello, no podemos hablar de Valladolid como una efeméride, sino como un referente de nuestra historia. Al menos es lo que pienso, y creo que es lo que pensamos la mayoría de los que pasamos por allí.

No quiero decir con ello que el Foro fuera la panacea; que los más complejos problemas del teatro español afloraran allí y se diagnosticaran con la precisión de la radiografía; que todo fue un baño de preguntas con sus correspondientes soluciones. No. Cosas quedaron en el tintero. Rostros importantes no dieron la cara. Cuestiones palpitantes sólo se mencionaron. Pero nadie puede discutir que fue un paso. Un paso que no se había dado antes en grupo. Algo muy sencillo de imaginar, pero nunca llevado a cabo hasta que una Sociedad Estatal, ni siquiera una institución pública con la que siempre hemos tratado, una Sociedad Estatal, digo, España Nuevo Milenio, puso los mimbres para que el cesto se iniciara. Y digo se iniciara, no se hiciera. Pero había que empezar, había que dar el paso.

¿Cuál es la lección principal que, pasados cuarenta días, se puede extraer de la reunión de Valladolid? La principal, que el teatro español está vivo. Que quizás no se haga todo lo bien que quisiéramos, que quizás no se distribuya de manera adecuada, que quizás no se enseñe como se debe, que quizás no se escriba como nos exigimos, pero vivo, está. Ahí tenemos el centenar de voces que pudieron manifestar esa vitalidad. Y seguro que hubo ausencias, ausencias que no me importa

calificar de imperdonables. Pero oportunidad tuvieron. Es posible que el Foro, antes de Valladolid, no despertara la expectativa que significó después. Pero la convocatoria se lanzó con tiempo suficiente. Las invitaciones se cursaron con reiteración. No ha estado quien no ha querido, salvo algunos casos en los que, por supuesto, había que elegir entre un grupo de profesionales por razones puramente de organización. Un ejemplo: hay autores que no participaron cuya voz hubiera sido tan importante como las de otros colegas que sí lo hicieron. Pero fue cubierta por un compañero de semejante talante, generación o estilo. Con todos sus defectos, que seguro que los tiene, el Foro siempre intentó que estuvieran representadas todas las tendencias y edades de las distintas profesiones de nuestra escena. Algún hueco quedó, como, por ejemplo, en los directores de escena, pero fue más por desinterés que por olvido de la organización.

Da igual. Lo cierto y verdad es que el teatro español está vivo, tal y como se comprobó en Valladolid. Eso se vio en las intervenciones, en los pasillos, en los almuerzos, en los coloquios. Unos coloquios, que personalmente se hubiera podido mejorar de haber contado con más tiempo. Pese a ello, no creo que ninguna cuestión fundamental quedara fuera del Foro, por no tratarse en cualquiera de las sesiones. Incluso, en la última, encontramos tiempo para recapacitar sobre los temas que habían salido en las anteriores. Es el precio de la condensación: encontrar espacios suficientes para poder tratar de todo. Porque, con mayor o menor fortuna, se habló de todo, otra de las notas características del encuentro. Se habló de públicos, de actores, de directores, de autores, de productores, de editores, de escuelas de teatro... Mucho para tres días y medio. Una circunstancia que obligó al resumen, a la condensación, al extracto de las intervenciones. Y ahí encontramos una fórmula adecuada: obligarnos todos a la síntesis, con el fin de que se

---

La reflexión de todo cuanto allí sucedió, cuarenta días después, empieza a tener el valor de la perspectiva del tiempo.

---

# UN DEBATE

oyeran un máximo de voces en un mínimo de tiempo. En vez de la ponencia académica de cuarenta o cincuenta minutos, propusimos la síntesis de nuestros pensamientos. Y a fe que, pese a las dificultades de poner en marcha tan drástica medida, todos, incluidos los propios participantes, celebraron la medida, pues dio al Foro un ritmo muy especial.

Además que esa síntesis no va a tener que llevarse a las Actas. Cada participante ha podido extenderse, siempre que lo creyera necesario, en su texto escrito. De esta manera vamos a contar con un auténtico documento de todo cuanto pasó en Valladolid, y, más aún, de todo cuanto piensan sobre el teatro español sus auténticos protagonistas. Las revistas más importantes de los distintos sectores del teatro (directores, actores, autores, crítica) han preparado sus monográficos para hablar del Foro. Para ello han seleccionado los artículos más adecuados a sus intereses. Como aquí sucede. Sin exclusivas. Sin exclusiones. Cada una ha editado lo que ha estimado más oportuno. España Nuevo Milenio no ha puesto la más mínima pega. Todo lo

contrario. ¡Qué mejor efecto para el Foro de Valladolid que todos sigamos hablando del Foro de Valladolid! Y siempre a la espera de unas Actas que, como antes señalé, harán de notario del acontecimiento.

La Asociación de Autores de Teatro, con la que tanto me he identificado desde su nacimiento, ha seleccionado las intervenciones que aparecen a continuación. Algunas tendrán carácter de original, pues se editan tal y como se concibieron antes del Foro. Como la de Itziar Pascual, que ha modificado su ponencia después de vivir *in situ* la experiencia de la participación. Otras se han resumido para la ocasión. Y otras, se verán tal y como aparecerán posteriormente, en el amplio contexto de las Actas. Es el testimonio de la Asociación de Autores que, a pesar de su siempre irónica pluma presidencial, deja a las claras el valor de haberse reunido los dramaturgos con todos los que hacen posible que sus textos se vean en los escenarios.

De esta manera empezamos a hacer historia del Foro de Debate de Valladolid, desde la perspectiva del primer eslabón de la comunicación teatral que es el autor. ■

Jesús Campos dando la nota, Antonio Álamo, Jaime Salom, Ignacio Amestoy, Benet i Jornet y Juan Mayorga en la Segunda Mesa de Autores.



# La palabra alterada

[José Sanchis Sinisterra] Aunque muchos responsables de la vida teatral española aún no parezcan haberse enterado —y no me refiero sólo a los productores, programadores y funcionarios institucionales de cultura, sino también a los directores de escena—, los años noventa produjeron la emergencia y la consolidación de una nueva generación de dramaturgos que se prepara para marcar el rumbo de la escena en el siglo XXI.

Ya desde mediados de la década de los 80 fueron perceptibles los síntomas de agotamiento de las formas y fórmulas de renovación del arte dramático, todavía dominado por el apogeo de lo espectacular, el despliegue de lo audiovisual y el protagonismo —a menudo abusivo— del director-creador. En estos años se hizo sentir, efectivamente, una creciente demanda de la función dramática como garantía de la coherencia del espectáculo, así como un retorno de la palabra dramática, del teatro de texto y, por lo tanto, de la figura del autor.

Esta renaciente autoría, formada en un clima político democrático, se vio a sí misma dispensada de la misión aleccionadora y crítica que hubo de asumir el teatro de las generaciones anteriores, y centró su atención en los aspectos estéticos, técnicos y formales del texto. Comprendió que el cambio de sensibilidad y conciencia colectivas reclamaba un riguroso replanteamiento de los códigos comunicativos del teatro, y que es en el diseño textual donde con más rigor pueden elaborarse las nuevas

estrategias para interesar, entretener, conmover y, si es posible, perturbar a un público saturado de ofertas artísticas excesivamente complacientes.

No se trataba —ni se trata— de caer en un formalismo vacío ni en un vanguardismo agresivo, sino de poner al día las técnicas y los conceptos dramáticos para intensificar su complejidad y su eficacia, y de combatir la tendencia acomodaticia que tanto el teatro institucional como el comercial estaban desarrollando —y desarrollan— en el espectador-consumidor.

Los nuevos dramaturgos, en su gran diversidad estética y temática, coinciden en el aprovechamiento sistemático de una doble herencia: la que procede del estudio riguroso de la tradición dramática universal pretérita y reciente, y el conocimiento directo de la práctica escénica inmediata, marcada por la conciencia de la “fiscalidad” del hecho teatral, es decir: del destino escénico de la literatura dramática.

Pero hoy quisiera suscitar algunas reflexiones sobre el mencionado retorno

de la palabra dramática —tan denostada por los profetas de los lenguajes no verbales y/o del teatro de la imagen—, entendiendo por tal el discurso de los personajes o, si se quiere, los enunciados proferidos por los actores, ya se organicen bajo las modalidades más o menos ortodoxas del monólogo y del diálogo, ya discurren por cauces más próximos a la narratividad, al lirismo, a la seriación caótica o a la proliferación coral.

Bajo múltiples avatares, la palabra pugna por hacerse escuchar desde la escena, así como su sombra, el silencio. Y para ello, para dotar a la escena de un discurso poderoso y complejo, la escritura dramática más viva se nutre sin complejos no sólo de los recursos explorados y desplegados por la novela, la poesía y hasta el ensayo contemporáneos, sino también del saber que las ciencias del lenguaje y la teoría literaria han aportado a la comprensión de su funcionamiento expresivo y comunicativo.

La fascinación que un sector importante de la nueva dramaturgia española —y no sólo ella— manifiesta por autores como Beckett, Pinter, Handke, Müller, Bernhard, Koltés, Vinaver, etc., no es ajena a la eclosión de formas y sentidos que sus obras muestran con respecto a la palabra dramática. La materialidad del lenguaje revela en ellas una gama de potencialidades que rebasa con mucho la función meramente mimética del diálogo conversacional, anclado en una concepción ingenua del discurso y en modelos cinematográficos de sospechosa nitidez.

Precisamente las reflexiones que me propongo compartir tienen que ver con la necesaria —y apasionante— superación de ese logocentrismo de corto vuelo que ha presidido la dramaturgia tradicional desde que el realismo decimonónico, basándose en la noción “instrumental” del lenguaje que le proporcionaba el positivismo, elaboró una serie de estructuras dialógicas que algunos continúan reivindicando hoy. Estructuras que reproducen una lógica conversacional inexistente en las interacciones humanas; logocentrismo que parte de una correspondencia indemostrable entre las palabras y las cosas, y hace del lenguaje un vehículo inocente de la comunicación y una correa de transmisión del Sentido.

No se piense que voy a reivindicar una recuperación de la alogicidad y el *non-sense* que ciertas tendencias vanguardistas y un sector del llamado “teatro del absurdo” introdujeron en la palabra dramática, sino algo que afecta a la naturaleza misma de ese supuesto “instrumento” que llamamos lenguaje.

Porque éste no es un código neutral y transparente que cada usuario emplea libremente para organizar y comunicar su inmediata experiencia vital, sino un sistema que contiene ya en sí mismo —en su vocabulario, en su morfología, en su sintaxis, en su retórica...— una representación del mundo y del hombre. No es una sustancia inerte y vacía de significado que el escritor moldea a su antojo. En consecuencia, toda revuelta contra las formas literarias anteriores, en busca de una más auténtica representación del mundo objetivo o de una expresión más directa de la subjetividad, quedaba limitada por esta previa articulación impuesta desde la propia naturaleza del lenguaje, desde esa matriz de significación que el lenguaje lleva consigo.

Pero a partir de Mallarmé, la literatura comienza a convertirse en su propio objeto, en su propio campo de indagación, sin duda para cuestionar la noción misma de “representación”, al tiempo que se violentan los cánones de la retórica y hasta de la sintaxis, para dar cauce a nuevas maneras de percibir la realidad, a nuevas dimensiones de la experiencia humana abiertas por la sensibilidad y el pensamiento contemporáneos. Se va haciendo evidente que el ámbito verbal, el dominio del logos, no es adecuado para captar y transmitir los horizontes que la ciencia y la conciencia están comenzando a explorar.

Gran parte de la filosofía contemporánea, desde Schopenhauer y Kierkegaard hasta Bertrand Russell y Wittgenstein, gira en torno a los límites del lenguaje, a su “impropiedad”, a su impotencia para traducir el referente real y el mundo interior. El pensamiento de Wittgenstein, particularmente, se desarrolla a partir de la duda sobre las capacidades del lenguaje para hablar de otra cosa que de sí mismo. La experiencia del mundo se da “en” el lenguaje, y éste es una institución anterior y posterior a nosotros, una praxis colectiva, una *res pública* basada en consensos, suposiciones, aproximaciones y “encantamientos”.

---

Gran parte de la filosofía contemporánea, gira en torno a los límites del lenguaje, a su “impropiedad”, a su impotencia para traducir el referente real y el mundo interior.

---

---

Hemos de esperar hasta Beckett para encontrar una sistemática y radical demolición del logocentrismo y de su correlato dramático.

---

¿Cómo puede un escritor escapar a este “encantamiento”, a esta alienación, a esta invasión de los otros en sí mismo, de la “cosa pública” en la “cosa privada”? Esta pregunta va a estar gravitando sobre el sector más radical de la literatura del siglo XX y fecundando la obra de algunas de las figuras fundamentales del teatro contemporáneo.

A pesar de ello, creo que en el teatro que escribimos hay todavía un predominio excesivo del logos, una sobreestimación de la lógica discursiva que afecta especialmente a la palabra dramática, es decir, a las interacciones verbales que sustentan las situaciones dramáticas.

Se diría que pervive una concepción del diálogo teatral excesivamente vinculada a la literatura propiamente dicha, es decir, a una tradición dramaturgica en la que la forma versificada exigía que la palabra del personaje recurriera a todos los primores y rigores de la retórica. Y al derivar el teatro hacia el realismo, pese a su pretensión de reproducir el funcionamiento de la realidad, sigue no obstante persistiendo un uso retórico del lenguaje, manifestado sobre todo en ese logocentrismo que otorga a los diálogos la “propiedad” y la “competencia comunicativa” que la literatura ha tenido tradicionalmente como ideal y modelo.

Aunque podría señalarse la obra precursora de autores como Strindberg, Wedekind y, desde luego, Chejov, en el proceso de cuestionamiento de esa palabra plena, transparente y “eficaz”, hemos de esperar hasta Beckett para encontrar una sistemática y radical demolición del logocentrismo y de su correlato dramático, la forma congruente y transparente de la *pièce bien faite*.

En un texto poco conocido —salvo por los especialistas—, la llamada “carta alemana”, que Beckett escribió en 1937 a su amigo Axel Kaun rehusando traducir unos poemas, tras expresar las crecientes dificultades que tiene para “escribir en buen inglés”, afirma que la gramática y el estilo se han convertido para él en algo tan incongruente como “el traje de baño victoriano o la calma imperturbable de un verdadero *gentleman*”. Y afirma más adelante:

“Ya que no podemos eliminar el lenguaje de una vez, deberíamos al menos no omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Abrir en él boquetes, uno tras otro, hasta que aquello que se esconde detrás (sea algo o

nada) empiece a rezumar a través suyo: no puedo imaginar una meta más alta para un artista hoy. ¿O acaso la literatura es la única en quedar retrasada en los viejos caminos que la música y la pintura han abandonado hace tanto tiempo? ¿Hay algo sagrado, paralizante, en esa cosa contra-natura que es la palabra, algo que no se hallaría en los materiales de las otras artes?”.

Esto decía Beckett en 1937. Hoy, cuando sabemos hasta qué punto el lenguaje es prostituido en la mayoría de los ámbitos políticos y en los medios de comunicación, esta radical desconfianza de Beckett resulta profética. Y es sólo el principio —y, en cierto modo, el programa— de una minuciosa transgresión de lo que podríamos llamar adecuación de la palabra a la cosa. Si escribir se ha considerado siempre encontrar las palabras necesarias y justas para nombrar las cosas, si la fe en el lenguaje como “instrumento” de expresión se ha basado tradicionalmente en dicha adecuación, vemos como toda la obra de Beckett, especialmente a partir de 1945, tiende a minar esta fe.

Desde el interior mismo de sus textos —ya sea en la voz de sus “poco fiables” narradores como en la de sus ambiguos personajes teatrales—, su escritura siembra la desconfianza sobre la “propiedad” de la palabra, sobre su equivalencia con aquello que pretende ser nombrado, sobre lo que hay detrás (“sea algo o nada”).

En este desfase entre la palabra y la cosa, entre el pensamiento y su expresión, entre la intención comunicativa y los enunciados proferidos por los personajes, va a moverse el teatro de quien considera a Beckett como uno de sus maestros. Me refiero a Harold Pinter que, de un modo quizás intuitivo descubre para el teatro esa precariedad de la palabra, esa “impropiedad” del discurso, esa carencia lógica del habla, que confiere a sus diálogos una aparente alogicidad y una evidente discontinuidad (razón por la cual su obra fue etiquetada como “del absurdo”). Las reiteraciones, pleonasmos y solecismos que caracterizan el “estilo Pinter” son, más que un rasgo formal, el síntoma de una interacción verbal habitada por la incertidumbre radical de la comunicación humana.

“Detrás” de las palabras, en aquello que no dicen, que ocultan niegan o tergiversan —por consiguiente, en el “subtexto”—





discurre otra lógica, implacable, aunque no evidente, ni siempre “realista”, que obliga al espectador a ejercitar la desconfianza y el desciframiento. Ya en los primeros años 60 expresaba su rechazo hacia una teatralidad explícita, transparente, en la que el autor pretende saberlo todo de su obra y ésta lo “dice” todo al espectador, que recibe como un regalo halagador la captación sin esfuerzo y sin dudas del microcosmos dramático.

“La forma explícita —dice Pinter—, tan a menudo empleada en el teatro del siglo XX, es un engaño. El autor afirma disponer de abundantes informaciones sobre sus personajes y los vuelve comprensibles para el público. De hecho, lo que hacen estos es configurarse según la ideología personal del autor. No se crean progresivamente en el curso de la acción, sino que han sido definidos de una vez por todas en escena para expresar en ella el punto de vista del autor”.

“¿Cuántas veces sabemos lo que alguien piensa, y quién es, y cuáles son los factores que lo constituyen y hacen de él lo que es y sus relaciones con los otros?”. Y

acto seguido formula lo que suelo considerar la primera —y más contundente— renuncia a la omnisciencia autoral: “Entre mi falta de información biográfica sobre ellos (los personajes) y la ambigüedad de lo que me dicen, se extiende un territorio que no sólo es digno de ser explorado, sino que es necesario explorar. Ustedes y yo, como los personajes que crecen sobre el papel, somos casi siempre poco explícitos, reticentes, poco fiables, esquivos, evasivos, cerrados y poco disponibles. Pero a partir de estas características nace un lenguaje. Un lenguaje en el que, por debajo de lo que se dice, se expresa otra cosa”.

Volvemos a encontrar la idea beckettiana de que hay “otra cosa” detrás del lenguaje, como fundamento de una dramaturgia que, de alguna manera, ha de permitir que “eso” se escuche. No que se escuche nítidamente, sino instando al espectador a aguzar su atención para desvelar aquello que las palabras están ocultando, maquillando, falseando.

Se da la circunstancia de que, por esos mismos años 60, surge en Inglaterra una

*¡Qué hermosos días!* de Samuel Beckett dirigida por José Sanchis Sinisterra, 1984.

---

Hay “otra cosa”  
detrás del lenguaje,  
como fundamento de  
una dramaturgia que,  
de alguna manera,  
ha de permitir que  
“eso” se escuche.

---

---

Alterar la lengua,  
hacerle decir otra cosa  
que lo que dice,  
permitir la escucha  
—o la sospecha— de  
su naturaleza falaz,  
inadecuada, insuficiente...

---

corriente psicológica, cuya figura central es Ronald Laing, que plantea los problemas de la percepción y la relación interpersonales en términos de opacidad, inverificabilidad e incertidumbre. Los seres humanos, viene a decir Laing, son “invisibles” entre sí, puesto que la experiencia propia es inexperimentable para el otro. Por lo tanto, la interacción se basa en una cadena de interpretaciones más o menos parciales, tendenciosas, subjetivas, que a menudo producen lo que denomina “la espiral del malentendido”.

Esta “psicología de la incertidumbre” se complementa, en los años 70, con las investigaciones sobre las patologías de la comunicación, que el filósofo Jürgen Habermas tendrá en cuenta para su monumental *Teoría de la acción comunicativa*. Si comparamos las estrategias empleadas por determinadas familias para impedir el cuestionamiento de sus pautas de pseudo-consenso, sus estructuras de poder, sus “secretos y mentiras”, etc., con los diálogos y situaciones del teatro de Pinter —y no sólo—, nos daríamos cuenta de hasta qué punto la realidad humana es poco “realista” y cómo la palabra discurre en “la vida” por cauces aparentemente alógicos e ininteligibles.

Terminaré con un cita de Bernard-Marie Koltés, cuya palabra dramática pareciera dotada de una consistencia, de una gravidez semántica y poética extraordinaria, que nos remite, no obstante, al mismo eje de reflexiones que estoy intentando proponer: el cuestionamiento de una dialogicidad plena y transparente y la búsqueda de una palabra “impropia”, insuficiente, poblada de sombras, rasgada por huecos, habitada por la incertidumbre... como recurso para garantizar la actividad del receptor.

Habla Koltés, en una entrevista de los años 80, sobre *La noche justo antes de los bosques*, ese extraño texto sobre cuya naturaleza teatral expresa él mismo dudas, por considerarlo fundamentalmente como una indagación sobre el lenguaje dramático:

“Lo que me interesó en un momento dado fue darme cuenta de que las cosas

importantes se decían siempre por debajo (*en dessous*), no por intermedio del lenguaje, sino en negativo con relación al lenguaje”. Y, tras una referencia al concepto de “subtexto” en Chejov: “Cómo se puede hablar de cualquier cosa, de todo, muy mal o muy bellamente o no importa cómo, pero contando completamente otra cosa. (...) La lengua francesa empezó a interesarme a partir del momento en que era hablada por extranjeros. (...) Y cuando la pongo en boca de un francés, lo cual es relativamente raro, es siempre gente que tiene problemas lingüísticos muy claros. (...) Esto explica un poco mi gusto por lo *meteco*, por la lengua *meteca*, es decir que la lengua francesa es bella cuando está alterada por otra cosa”.

Alterar la lengua, hacerle decir otra cosa que lo que dice, permitir la escucha —o la sospecha— de su naturaleza falaz, inadecuada, insuficiente... es un nuevo estatuto de la palabra dramática lo que se contiene en los textos citados, un camino de superación definitiva de lo que Pinter llama la “forma explícita” y que Martin Esslin caracteriza como una sospechosa capacidad que los personajes muestran para dosificar impecablemente la información que “deben” transmitir, así como la claridad, corrección, elegancia y brillantez con que lo hacen. ¿No es éste, podríamos preguntarnos, un teatro para telespectadores?

En el extremo opuesto —un extremo que mira hacia el siglo XXI— se situaría una concepción de la palabra dramática, una investigación sobre el habla de los personajes, una opción dramaturgica, en fin, que buscarían su fundamento en la crítica del discurso logocéntrico, la renuncia a la omnisciencia autoral y la distorsión de la pretendida transparencia comunicativa. Por añadidura, si prestamos atención a dimensión social de la cita de Koltés, habría que comenzar a escuchar las “alteraciones” que va a experimentar nuestra lengua en las próximas décadas, cuando empiecen a hablarla y habitarla las distintas comunidades culturales que, por el momento, hay quien se empeña en mantener en la marginalidad. ■

# DERECHAS E IZQUIERDAS, MINIFIESTO

Una frase repetida hasta la náusea y que se ha convertido en paradigma de la actual situación ideológica, es la que afirma que ya no hay derechas ni izquierdas. El verdadero problema de ese rechazo es que no propone más opción que el limbo ideológico, cuando no el utilitarismo más grosero.

[Alberto Miralles]

Decir que no hay derechas e izquierdas es situarse en el cómodo y rentable ámbito de la despolitización. La despolitización significa no preocuparse de la política, lo cual le viene muy bien a los políticos.

Cuando los políticos oyen la frase “no hay literatura de derechas o de izquierdas, sólo hay buena literatura”, se sienten a salvo de la crítica y recompensan a quien la dice con un programa de televisión en el segundo canal, donde, por cierto, no hay ningún programa de teatro.

En nuestra escena se ha aplicado igualmente la sentencia como si fuera un axioma: “no hay teatro de derechas o de izquierdas, sino teatro bueno o malo”. Y tampoco es verdad. Bastaría para demostrarlo la simple comparación entre Benavente y Valle Inclán.

Este desprecio por la ideología tiene su origen en la Transición, cuando se marginó a todo el teatro crítico antifranquista para potenciar otro más acorde con su voluntad de olvido<sup>1</sup>.

El hecho de que hoy se hable más de economía que de ideales es, sin duda, porque el fruto de ese vacío ideológico ya está maduro.

Me gustaría creer que, efectivamente, ya no hay derechas e izquierdas, pero no puedo porque la realidad nos indica todo lo contrario. Por eso, a continuación, y para que se vea la diferencia entre izquierdas y derechas en el teatro español actual, anoto los doce puntos de un



## Minifiesto

1. Lo previsible es de derechas, lo inesperado es de izquierdas. Cuando se levanta el telón y vemos un sofá que podríamos comprar en El Corte Inglés, podremos afirmar que estéticamente estamos ante un espectáculo de derechas, lo que significa que ya tiene mucho adelantado para que, éticamente, lo sea también.

2. Crear una atmósfera cultural, dando ejemplo desde los medios públicos, es de izquierdas; por eso los políticos que mantienen programas como “Tómbola” son de derechas, la peor de las derechas, además, porque el ocio debe concebirse como un hecho de calidad y no de embrutecimiento y porque los gobiernos tienen la obligación de enriquecer espiritualmente a la sociedad y hacerla más culta, sensible e inteligente. Estamos viviendo una etapa —varios lustros ya— de conservadurismo ético, estético y político; y eso no es un producto del azar: la “Movida”, la “festivalitis” o las “Tamaras” siempre aparecen oportunamente, cuando hay que ocultar alguna crisis o no se desea una sociedad libre, informada, reflexiva y crítica.

---

Decir que no hay derechas e izquierdas es situarse en el cómodo y rentable ámbito de la despolitización.

---

---

El problema es que son muy pocos los que admiten ser de derechas y muchos a los que no les importa que les crean de izquierdas.

---

3. Reducir la política teatral a porcentajes de asistencia es de derechas; esgrimir cifras en vez de ideas, es de derechas. Por eso, hablar de cantidad es de derechas y hablar de calidad es de izquierdas.

4. Decir que se da al público lo que el público quiere es, no sólo de derechas, sino cínico, porque no se puede dar droga dura y después acusar al drogadicto de serlo. Halagar el mal gusto para tener un público más amplio ha sido, es y será de derechas, porque "diversión" no debe significar alienamiento, sino estímulo para la inteligencia.

5. Destinar la mayoría de los presupuestos a los teatros públicos, dejando agonizar al teatro marginal y de base, es de derechas.

6. Decir que es necesario conocer el teatro extranjero, cuando aquí se hace lo imposible para que se desconozca el propio, es de derechas, porque todas las colonizaciones son de derechas.

7. Hacer lecturas teatrales para dar la sensación de normalidad en la cartelera, no es de derechas, es de tontos útiles. Resulta cuando menos sorprendente el gran esfuerzo, talento y subvenciones que se emplean para no estrenar las obras, dando a la vez la impresión de que se apoya muchísimo a los autores. Desgraciadamente, la frase de moda ya no es "¿estudias o trabajas?" sino "¿trabajas o te leen?".

8. La fascinación por la juventud es de derechas; la fascinación por los jóvenes inteligentes, es de izquierdas. Esa definición vale lo mismo para la fascinación por las mujeres, los gais y los calvos.

9. Aspirar más a la "subvención" que a la "subversión" es de derechas. Por eso antes se protestaba y hoy se colabora; pero injusticias las había entonces y pueden verse también hoy. Hay que mirar, claro, porque ver vemos todos los días.

10. Es teatro de derechas el que sólo busca beneficio económico y es política de derechas la que, además, lo subvenciona.

11. Por muy humana y explicable que pueda parecernos, la apatía, el escepticismo y la resignación son de derechas. Y así estamos, apáticos, escépticos y resignados. O sea, somos muy de derechas, lo cual sólo se podrá evitar meditando sobre el ejemplo número doce:

12. Renunciar a las migajas y exigir todo el pastel es de izquierdas.

## Conclusiones

La antítesis "derecha e izquierda", por muy simplificadora que parezca, es perfectamente válida porque cuando se utiliza, todo el mundo sabe de qué se está hablando, o sea que como clave lingüística cumple plenamente su misión comunicativa. El problema es que son muy pocos los que admiten ser de derechas y muchos a los que no les importa que les crean de izquierdas. Pero esa indefinición no es del concepto, sino del arribismo social y del complejo histórico de ambas posiciones: el de la derecha porque cree que la cultura pertenece en exclusiva a la izquierda y el de la izquierda porque cree exactamente lo mismo.

A los que afirman que ya no hay lugar para la izquierda, hay que hacerles ver que ahora hay más espacio que nunca para ella porque todas las fuerzas políticas se han trasladado al centro, aunque nunca reconozcan su trasiego y hablen de "la izquierda del centro", de "el centro de la derecha", de "la derecha de la izquierda" o "cuidado que vienen los nuestros", o "yo soy demócrata de toda la vida" y "¡los artículos fascistas los escribí cuando era joven, y yo qué iba a saber, leche!".

No os dejéis engañar: No hay nada más ideológico que la afirmación de la crisis de las ideologías. Por eso, para dejar claro el concepto, afirmo para terminar, que decir que ya no hay derechas e izquierdas, es, sin duda alguna, de derechas.

Muchas gracias. ■

---

<sup>1</sup> El tema lo he desarrollado en "La memoria asesinada". "Creación escénica y sociedad española (Cuadernos de teatro n.º 20, Universidad de Murcia, 1998).

# DE LEONES Y POETAS

La asistencia a este Foro, la posibilidad de escuchar un buen número de opiniones, reflexiones y puntos de vista a lo largo de las dos últimas jornadas, me ha invitado a meditar sobre algunas cuestiones. Es por ello por lo que, en vez de leer la ponencia que tenía preparada, y que podrán leer, si es de su interés, en las actas que se publicarán de este encuentro, prefiero comentar algunas cuestiones que han ido apareciendo en estos días.



[Itziar Pascual]

Hay un cuadro de René Magritte del que me gustaría hablarles. Fue pintado en el año 1940. La imagen muestra la espalda de un hombre alado. Alas negras, chaqueta negra, pantalón negro. Tiene la expresión fija en algo que no vemos y los codos apoyados en un puente. A sus espaldas, un recio león africano, tumbado en el suelo de ese mismo puente, permanece inmóvil. Las alas del hombre están plegadas, quietas. Al fondo, una farola ilumina la escena.

El título de este cuadro es *El mal de ausencia*. Y tengo la sospecha de que este cuadro tiene mucho que ver con nosotros, las gentes de teatro, y con este Foro.

Me gusta Magritte. Por muchas razones. Por reírse de la representación y de la

ilusión —esto que ven ustedes, señores, parece decirnos, no es una pipa y esto otro no es una manzana y esto de aquí no es un paisaje nocturno, porque cuenta con un cielo recién amanecido—. Me gusta por lo que creía: “No me siento armado para la lucha política. Trato de conservar lo que soy, sigo estando a favor de un sistema de ideas que haga desaparecer las diferencias de fortuna, los conflictos, las guerras. ¿En qué manera? No lo sé, pero ése es mi punto de vista, a pesar de todos los fracasos y las decepciones”, decía Magritte en 1965<sup>1</sup>. Y si me apuran, Magritte me gusta hasta por ser belga, que es lo mismo que pertenecer a un país liliputiense, rodeado de poderes. Algo que las gentes de teatro podemos

---

Ya ven. Yo venía a Valladolid con la intención de hablar de palabras y en cambio les estoy hablando de silencios.

---

comprender muy bien. Pero sobre todo me gusta porque reúne a leones y ciudadanos con los sueños. Y los coloca en el puente.

En el puente para alcanzar el teatro que queremos, más que para quejarnos del que nos gusta. Para aprender a respirar hondo y pelear mucho, más que dar rienda suelta a nuestros demonios y a nuestros miedos el miedo al intrusismo profesional, a los procedimientos poco lícitos para acceder al trabajo o a la imposibilidad de realizar una trayectoria continuada en nuestra propia región; el miedo a no existir, en la medida en que se forma parte de un oficio que no existe en televisión ni en Internet y que por naturaleza e historia, ha estado descentrado; el miedo a la carencia de una repercusión social, porque el nuestro es arte, oficio y artesanía que requiere de otros y es para otros; el miedo a la formación —¿ustedes se imaginan un Foro de matemáticos, filólogos o fontaneros abogando a favor de la virginidad?—; el miedo a que, esta vez, no haya oteadores, cuando tal vez habría que preguntarse, con todo el respeto, qué podrán ver cuando vengan.

### El miedo

Ya ven. Yo venía a Valladolid con la intención de hablar de palabras y en cambio les estoy hablando de silencios. De lo que no decimos cuando hablamos. De lo que se nos escapa cruzando las piernas, mirando al suelo, apagando un cigarrillo nerviosamente.

Es ahí, precisamente, donde creo que el teatro puede y debe hacer y decir mucho. No creo que esté solo en ese camino. Es el camino del conocimiento, del descubri-

miento de nuestras flaquezas y nuestras miserias, pero también de nuestros deseos. De la emoción, de la pelea entre lo que soy lo que quiero ser, que es la pelea en la que podemos huir del dolor, o mirarlo cara a cara.

Un día, hace algún tiempo, en mi biblioteca pública favorita, un estudiante quiso impresionarme con sus conocimientos. Estaba estudiando una ingeniería, creo que de Caminos, canales y puentes.

“¿Y tú qué estudias?”, me preguntó.

“Dramaturgia”, le contesté.

“Ah. ¿Y eso para qué sirve?”.

“Pues...”. Estaba intentando formular una respuesta, algo molesta por el tono hiriente de aquel futuro ingeniero, cuando él volvió a preguntar.

“¿Pero eso es una carrera?”

Apenas había espetado un sí, cuando el ingeniero en ciernes, volvió a la carga.

“¿Y tiene muchas salidas?”

Ahora, transcurrido el tiempo, intuyo que eran más importantes las preguntas que las respuestas. Que la escritura y la dramaturgia, más que una carrera, son un viaje, que la velocidad en la carrera es algo tangencial, anecdótico; que se sabe cuando se sale y nunca cuando se llega.

Él, seguramente, ahora está construyendo puentes. Y yo, como el león y el hombre alado de Magritte, me pregunto cómo saltarlos. Además, tengo la sospecha de que cuando Fernando Arrabal nos decía ayer que el poeta debe pisar la cola del león, se refería a los personajes de mi cuadro favorito.

Si se fijan, ahora, se están moviendo.

Gracias. ■

---

<sup>1</sup> PAQUET, Marcel. “Magritte (1898-1967) El pensamiento visible” Traducción de Sara Mercader. Taschen. Bonn, 1992.

## Hazte socio de la AAT

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



Sección autónoma  
de la Asociación  
Colegial de Escritores

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

# BREVES NOTAS SOBRE EL MERCADO EDITORIAL TEATRAL

Las presentes notas, que no pretenden ser más la constatación de una realidad que ya conocemos o que, por lo menos, sospechamos, resultan una somera aproximación al mercado editorial de los libros etiquetados como “teatro”, término que engloba tanto la literatura dramática como la técnica y la ciencia teatral<sup>1</sup>, dos de las submaterias temáticas señaladas por la UNESCO y que permiten una fácil conversión a la Clasificación Decimal Universal (CDU). [Cristina Santolaria]

La investigación que ha dado origen a las siguientes líneas, ha tenido como campo de análisis las publicaciones del año 1999, y como herramienta, los datos proporcionados por la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas por medio de un CD-Rom, editado en 2000, que facilita los ISBN (International Standard Book Number o Numeración Internacional Normalizada para Libros)<sup>2</sup> solicitados por las empresas editoras en 1999. El ISBN, que no debe confundirse con los conceptos de “título” y “libro”<sup>3</sup>, fue ideado con fines comerciales y bibliográficos e identifica un libro como producto comercial.

Antes de adentrarme en la exposición de los datos, creo necesario introducir el tema con una serie de afirmaciones extraídas del Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural<sup>4</sup> editado el año pasado, que puede servir bien como adelanto de mi reflexión, bien como ratificación demoleadora de la misma. Según el mencionado estudio, confeccionado a partir de una encuesta realizada en 1998, sólo un tercio de la población lee libros con frecuencia, esto es, casi todos los días o una o dos veces

por semana; la materia que más interesa es la creación literaria; dentro de ésta, el teatro atrae al 5,9% de los lectores, proporción, por supuesto, muy inferior a la novela (81,9%), e, incluso, a la poesía (10,4%); por fin, afirman comprar libros todos los meses entre el 8% y el 10% de los entrevistados; al ser preguntados por los géneros, el resultado es el siguiente: novela, el 52,3%; poesía, el 3,2%; teatro, el 0,9%; divulgación e información, el 39%<sup>5</sup>.

Tras estos datos, que contienen unas grandes dosis de subjetividad al basarse en entrevistas, estamos preparados para adentrarnos en la fría y devastadora estadística.

En 1999, se solicitaron en España la cifra no desdeñable de 61.246 ISBNs<sup>6</sup>, de los cuales sólo 530 (el 0,86%) se clasifican como “teatro”, denominación que engloba, como se ha dicho más arriba, las siguientes modalidades:

	N.º	PORCENTAJE
Literatura dramática	458	(0,74%)
Ciencia del teatro	65	(0,10%)
Técnica teatral	17	(0,02%)

Sólo un tercio de la población lee libros con frecuencia, esto es, casi todos los días o una o dos veces por semana.

Cifras negativas por su exigüidad, pero catastróficas si consideramos su escasa tirada y casi nula venta, y que no hacen más que corroborar los datos proporcionados por el Informe SGAE.

Me parece interesante, igualmente, comparar la producción editorial teatral con la producción total desde la perspectiva de la naturaleza jurídica de las empresas editoras. La producción de las empresas editoras públicas, que engloban las ediciones de las administraciones central, autonómica y local, las instituciones educativas y las instituciones culturales, se cifran en el 13,6% de lo editado, mientras que en el caso del “teatro”, alcanzan el 16,6%, lo que prueba la mayor incidencia —seguramente por necesidad— del sector público.

Quizá convenga, igualmente, subrayar algunos desfases puestos de manifiesto en el siguiente cuadro porcentual, donde se aprecia cómo, en materia teatral, la administración central actúa con cierto retraimiento, frente a la vitalidad que muestran las administraciones autonómicas y las instituciones culturales.

	EDICIÓN GENERAL	EDICIÓN TEATRAL
Administración Central	2,9%	0,94%
Administración Autonómica	5,7%	8,11%
Instituciones educativas	4,5%	3,96%
Instituciones culturales	1,0%	3,39%

La edición privada, que acogería la autoedición, las editoriales pequeñas, medianas y grandes<sup>7</sup>, y la edición de las instituciones sin ánimo de lucro, supone el 86,4% en España. En el ámbito teatral, habría que destacar que la autoedición ronda el 3% y que la edición de las instituciones sin ánimo de lucro está casi en el 5%, índices no muy diferentes a los generales.

Según datos recogidos en la *Panorámica de la Edición Española de Libros. 1999*, la producción editorial de la materia “Música, Teatro, Cine y Artes del Espectáculo”, descendió más del 10% respecto al año 1998, si bien esa pérdida no redundará, según esa misma fuente, en las submaterias etiquetadas como ciencia y técnica teatral. Sí, en cambio, es preciso apuntar que, en un escenario generalizado de aumentos en los libros de creación literaria (un 17,6% respecto a 1998), el único género que disminuye es el de la literatura dramática, con una pérdida que se cifra en un 1,4%, pérdida que, en sí misma, no es alarmante, pero sí cuando la relacionamos con el mencionado incremento generalizado.

Todavía es más grave descubrir que, mientras que el sector del libro infantil y juvenil es uno de los más consolidados (36,1% de la producción total), en el ámbito teatral, resulta de los más desfavorecidos y desatendidos, a pesar del potencial que en este campo tenemos abierto.

Respecto a las empresas editoras especializadas en creación literaria, conviene mencionar que, entre las diez más fuertes<sup>8</sup>, es decir, con más de 200 títulos publicados anualmente, únicamente Espasa-Calpe S.A. (17,36%) y Alianza Editorial S.A. (3,73%), dedican una cierta atención a la literatura dramática, siempre, por supuesto, a los dramaturgos consagrados.

El panorama es todavía mucho más negativo cuando revisamos las empresas dedicadas a la materia “Música, Teatro, Cine y Artes del Espectáculo”, y digo negativo porque las cantidades que se editan apenas sobrepasan, la más grande (Edilibro), los cien títulos, —ninguno de ellos dedicado al teatro—, y la más pequeña, los 14<sup>9</sup>.

Respecto a las lenguas en que se ha editado el “teatro”, cabría destacar que los porcentajes entre la edición general y la teatral son bastante similares y se mueven en torno a las siguientes cifras:



Instantánea del Primer Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano.



Castellano	82,45%
Catalán	11,69%
Gallego	3,0%
Euskera	1,50%
Valenciano	1,32%

Sólo destacar —aunque con apreciaciones mínimas— el levisimo incremento de la edición teatral en valenciano y gallego, y el descenso en catalán y euskera, fenómenos ambos vinculados, muy posiblemente, al diferente ritmo con que las distintas comunidades autónomas han sentido la necesidad de reivindicar su lengua como médula cultural.

Tampoco es muy halagüeño el panorama cuando revisamos las tiradas, es decir, el número de ejemplares publicados por cada ISBN solicitado. Mientras que la tirada media por título en España<sup>10</sup> se cifra en 4.048 ejemplares cuando se trata de la edición general, y de 5.692 cuando lo editado es literatura, la tirada media de “teatro” se cuantifica en 3.354 ejemplares, un 12,29% menos que en 1998. No creo equivocarme si afirmo que esta reducida tirada hay que relacionarla, entre otras muchas causas, con la edición pública, muy limitada por necesidades administrativas, y con el reducido mercado de una demanda minoritaria.

En cuanto a la distribución geográfica, se aprecian en “teatro” notables diferencias respecto a la edición general. Mientras que Madrid y Barcelona concentran el 71% de la edición, seguidos muy de lejos por Valencia (4,6%) y Sevilla (2,1%), en la edición teatral es Madrid la que aglutina casi la mitad de lo editado, seguida de Barcelona (17,54%). El resto se lo reparten un sinfín de pequeñas editoriales —públicas y privadas— que se reparten por todo el territorio nacional con porcentajes muy reducidos.

¿Qué se edita y quién lo edita? Lo que hemos encuadrado como “ciencia del teatro” es editado en un 95%, aproximadamente, por editoras públicas (Ayuntamientos, Diputaciones, INAEM, Comunidades Autónomas, Universidades, Escuelas de Arte Dramático, etc.) y por instituciones sin ánimo de lucro, tales como la ADE, la Asociación de Actores y Directores de Cataluña..., mientras que la técnica teatral (maquinaria, decorados, dirección, interpretación, gestión, producción, etc.) es atendida tanto por las editoras

públicas como privadas, aunque con claro predominio de éstas últimas.

Sobre la literatura dramática, es preciso realizar una muy nítida división: las empresas editoras grandes (Espasa-Calpe, Alianza Editorial, Anaya, Planeta, Castalia, Plaza y Janés, Círculo de Lectores, Anagrama, etc.) únicamente publican a los autores consagrados, insertos en los planes de estudios o a los de prestigio muy consolidado (A. Gala), lo que implica ventas garantizadas y explica que, en 1999, se hayan publicado reiteradamente los mismos autores y títulos. Veamos unos ejemplos, sabiendo que el número se refiere a ISBNs:

Shakespeare: 30. (*Romeo y Julieta*: 8, *Hamlet*: 9).

Calderón: 20. (*La vida es sueño*: 10, *El alcalde de Zalamea*: 5).

García Lorca: 19.

Lope de Vega: 15. (*Fuenteovejuna*: 5 y *La dama boba*: 5).

Fernando de Rojas: 15. (*La Celestina*).

Molière: 9.

Moratín: 8. (*El sí de las niñas*).

Cervantes, Tirso de Molina, Zorrilla, Valle-Inclán y Mihura: 5.

Si nos referimos a la dramaturgia española más actual, el panorama es radicalmente diferente: sólo Antonio Gala publica 14 libros, todos en grupos editoriales grandes y medianos (Planeta, Espasa-Calpe, Bruño y EDAF), mientras que el resto —salvo con las honrosas excepciones de A. Buero Vallejo y J. Sanchis Sinisterra que alcanzan cuatro ediciones, el primero en Espasa-Calpe, y el segundo en editoriales pequeñas (Iberautor, La Avispa, Ñaque y Proa)— no sobrepasa una edición, salvo Toni Cabré, Rolf Sirera, Martínez Ballesteros, Jordi Coca y Raúl Dans, que logran dos o tres ediciones gracias al empeño de sus respectivas comunidades autónomas por darlos a conocer.

Aunque en este espacio, quizá, no es preciso apuntarlo, recordaré a modo de ejemplo algunas de las empresas públicas y privadas que se esfuerzan en promocionar nuestra dramaturgia más reciente: Iberautor (19), Editorial CCS (14), Bromera (11), ADE (10), Fundamentos (7), La Avispa y Edicions 62 (6), Millá, Xerais de Galicia, Comunidad de Madrid (4), Argitaletxe Hiru y Generalitat Valenciana (3), Diputación de Barcelona, Junta de Castilla-La Mancha,

---

En materia teatral, la administración central actúa con cierto retraimiento, frente a la vitalidad que muestran las administraciones autonómicas y las instituciones culturales.

---

Universidad y Escuela de Arte Dramático de Murcia, RESAD, Cajas de Ahorros, etc.

### **A modo de conclusión**

A la vista de este panorama nada esperanzador, me tomo la libertad de apuntar una serie de medidas que permitan, primero, incrementar la demanda, y, posteriormente, facilitar una oferta que, por las propias leyes del mercado ya crecería, pero que podría aumentar con otras posibles propuestas.

Entre las primeras actuaciones, es decir, entre las que pretenden aumentar la demanda, convendría señalar las siguientes:

— Incrementar las campañas de fomento de la lectura y, que en ellas, a la lectura de la literatura dramática se le dedique la misma atención que el resto de los géneros.

— Intentar que la lectura de la dramaturgia más actual se incluya como lectura obligatoria en los planes de estudio de la ESO y de Bachillerato.

— Lograr que todas las universidades españolas incluyan entre sus estudios de literatura española contemporánea un más profundo conocimiento de nuestra última dramaturgia, e incluso, se oferten asignaturas de tercer ciclo, periodo en que el alumno ha alcanzado una mayor madurez para la crítica y la investigación, sobre esta materia.

— Conseguir la complicidad de los medios de comunicación de masas, de modo que se comprometan en la difusión de nuestra literatura dramática más reciente mediante críticas de libros teatrales

en prensa y programas culturales en radio y televisión.

— Realizar actuaciones que faciliten el conocimiento del mercado editorial teatral, como es el caso del reciente Salón del Libro.

Una vez alcanzada una mayor demanda, el crecimiento de la oferta vendría por sí mismo, pero no por ello dejo de apuntar una serie de medidas que propiciarían mercados más amplios:

— Realizar un mayor esfuerzo por parte de las diferentes administraciones por dar a conocer las ayudas a la edición tanto para instituciones sin ánimo de lucro como para las empresas privadas.

— Incrementar la atención a la literatura dramática infantil y juvenil —sector en el que ya está creada una fuerte demanda— porque estos grupos son los lectores del futuro.

— Aumentar los esfuerzos para que las entidades que conceden premios a la dramaturgia editen los textos y, sobre todo, los distribuyan adecuadamente.

— Acercar la venta del libro al posible comprador mediante su distribución en kioscos, grandes superficies, por correo, etc.

— Tratar de incluir, en todas las revistas especializadas en artes escénicas, la edición de un texto dramático o de un texto teórico influyente en la historia de nuestra escena.

— Explotar las cada día mayores posibilidades que ofrecen los denominados libros multimedia y la edición en otros soportes, y cuyo consumo en la actualidad todavía es muy incipiente. ■

<sup>1</sup> Bajo la etiqueta de “ciencia del teatro” tienen cabida los estudios sobre cartelera, las estadísticas teatrales, la historia de los espacios escénicos, los estudios sobre dramaturgias concretas o sobre fenómenos teatrales determinados, etc., aunque quedan totalmente excluidas las historias de la literatura con capítulos dedicados a la literatura dramática y las historias del arte escénico.

<sup>2</sup> El ISBN es un sistema numérico internacional creado en 1968, e implantado en España en 1972, que permite identificar el título y la edición de una obra publicada por una determinada editorial, mediante la adjudicación de un número exclusivo a cada edición concreta.

<sup>3</sup> Estos términos son definidos en *Panorámica de la Edición Española de Libros 1999* (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2000, pp. 10-11) del siguiente modo: “Título”: Término que designa una publicación impresa, constituida por uno o más volúmenes y que constituye un todo único. “Libro”: Conjunto de hojas de papel, pergamino u otro material adecuado, manuscritas o impresas, reunidas en el lomo por medio de cosido, encolado, anillado, etc., con cubierta de madera, cartón, papel o otro material, formando todo él un volumen.

<sup>4</sup> SGAE y Fundación Autor, Madrid, 2000, pp. 119-139.

<sup>5</sup> Sólo se mueven en las mismas proporciones que la literatura dramática, las ciencias ocultas y fenómenos paranormales (0,9%) y el arte (0,8%).

<sup>6</sup> Quizá sea interesante conocer la realidad de otros países europeos: en 1997, en Francia, se solicitaron 44.214 ISBN; en Italia, 45.844; y en Alemania, 77.889.

<sup>7</sup> Se consideran Agentes editores pequeños, los que solicitan anualmente menos de 100 ISBN; los Agentes editores medianos, entre 101 y 1000; y los Agentes editores grandes, por encima del millar.

<sup>8</sup> Véase *Panorámica de la Edición Española de Libros*, 1999, p. 169.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 166.

<sup>10</sup> Es preciso apuntar que, en el primer lustro de los 80, la tirada media en España estaba en 9.039 ejemplares. Por otra parte, como elemento comparativo, recurriendo a los datos disponibles proporcionados por la *Panorámica de la Edición Española de Libros*, 1999, (p.41), conviene señalar que superaban a España, en tirada media, Francia (8.373 ejemplares/título) e Italia (6.026 ejemplares/título). Asimismo, datos de otros países correspondientes a 1995, ofrecían las siguientes cifras: EEUU, 27.000 ejemplares/título, Reino Unido, 7.000 ejemplares/título; y Alemania, 6.500 ejemplares/título.



# BROSSA

## ESE DESCONOCIDO

Mesa redonda celebrada el 16 de febrero de 2001, en la Sala Pradillo de Madrid, con la participación de Jerónimo López Mozo, Luis Elorriaga, Antonio Fernández Lera, Javier Navarro y Vicente León.

J. LÓPEZ MOZO (coordinador). Buenas noches a todos. En este escenario del Teatro Pradillo en que acabamos de ver el espectáculo *Abmosis i, Amenofis IV, Tutenkbamon i altres variacions sobre l'obra* de Joan Brossa vamos a celebrar la segunda de las mesas redondas previstas en el "V Ciclo de Autor del Festival Alternativo". La organiza, como saben, la **Asociación de Autores de Teatro**, que, atendiendo un año más la invitación de Vicente León, organizador del Ciclo, se suma así al justo homenaje a tan singular artista. Agradecemos la presencia entre el público de los miembros de la Compañía L'Ombra del Cranc Teatre, que hasta hace unos minutos ocupaban este espacio. Lo primero que procede hacer es presentar a los compañeros de mesa. Vamos a empezar por Luis Elorriaga. Luis es escenógrafo, escultor y decorador. En 1975 diseñó y realizó para el grupo Taetro la escenografía

de *Comedia soldadesca*, de Torres Naharro. Más adelante hizo la escenografía de aquella *Celestina* que dirigió Ángel Facio. También ha atendido encargos de Zascandil, Margen, Noctámbulos, Producciones Marginales y Fuegos Fatuos entre otros. Para la compañía de Cristina Rota hizo la escenografía de *Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto*, de Sanchis Sinisterra. Y, por último, en este mismo escenario se vio, hace seis años, su escenografía para *La casa de Pandora*, de Víctor Zalbidea. Pasamos a Antonio Fernández Lera, que es casi dueño y señor de esta casa. (*Gestos de protesta* de Fernández Lera) Si no es dueño, por lo menos es uno de sus fundadores. Antonio es autor de teatro, poeta, periodista y miembro, de 1982 a 1988, de la compañía Espacio Cero, con la que estrenó obras como *Delante del muro* y *Carambola*. Intervino en la versión que esta compañía hizo de *Máquina-*

*Hamlet*, que luego sería estrenada por Atalaya, de Sevilla. Es autor además de *Los hombres de piedra* y de *Plomo Caliente* y otras crónicas. Durante un largo periodo, su vida teatral ha estado ligada a esta sala y a la compañía La Tartana, de Carlos Marquerie. Por último, nuestro tercer acompañante, Javier Navarro, es arquitecto, profesor en la Facultad de Bellas Artes, escenógrafo, autor, director y actor. En los años 60 estuvo ligado al teatro universitario y fue miembro fundador del Teatro de Arquitectura, en la ETS de Arquitectura. De aquella época es su puesta en escena de *Encina 68*, que se representó en el Teatro Español. Fundó luego el Teatro Independiente de Situación, que ofreció *El juego de los insectos*. En 1974 obtuvo la Segunda Medalla de Oro en el "Salón de la Invención de Técnicas Nuevas" de Ginebra por la creación de un original teatro móvil. Seguramente los más jóvenes no tenéis noticias de aquello, pero yo recuerdo muy bien aquel proyecto, en el que los mismos camiones que transportaban la escenografía, llegados al lugar de la representación, formaban un semicírculo y se convertían, en un abrir y cerrar de ojos, en un escenario. Desgraciadamente, aquella especie de teatro portátil no llegó a materializarse. Más tarde, Javier restauró el teatro Lara, de Madrid, y el Principal de Palencia. Para concluir, diré que es autor de un libro titulado *Granell y el teatro*, en el que establece notables paralelismos entre la obra pictórica del artista gallego y el arte dramático. Presentados los tres, yo querría hacer una pequeña introducción que tiene que ver con el título escogido para esta mesa redonda: "Brossa, ese desconocido". Evidentemente, aquí, entre nosotros, lo es. Yo tuve la suerte de conocerle hace algunos años, gracias a mis frecuentes viajes a Barcelona y a que me interesé por él apenas supe de su existencia. Pero la huella que ha dejado en Madrid es mínima. En lo que se refiere a su actividad como artista plástico, sólo tengo constancia de tres exposiciones. La primera, en el año 88, en una pequeña galería llamada La Máquina Española, que estaba cerca de Atocha y cerró al poco tiempo. Apenas contenía una veintena de poemas visuales. Después, en el 91, el Reina Sofía ofreció una magnífica exposición que reunía ciento sesenta y siete obras creadas entre 1941 y 1991. Abarcaba, pues, cincuenta años de actividad. Por último, hace dos o tres años, la Residencia de Estudiantes, en una pequeña sala

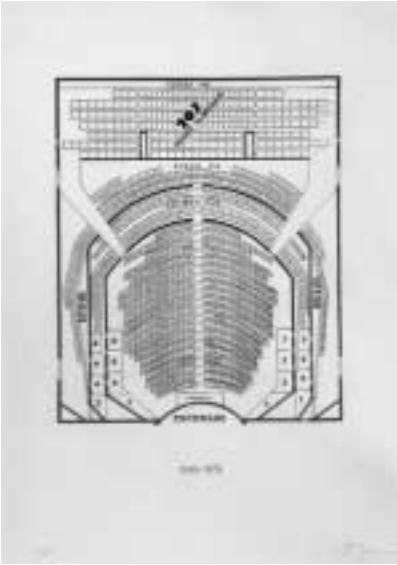


Lectura



Poema visual 1982

mostró una serie de objetos de Brossa dedicados a Lorca. Como autor de teatro su presencia aquí es anterior, pero pasó desapercibida. Su primera publicación en castellano se produjo en el año 68. Fue en *Cuadernos para el Diálogo*. Se trataba de tres piezas tituladas *Novela*, *El Gancho* y *Oro y Sal*. Hoy, el libro es una auténtica joya, pero entonces pasó desapercibido, lo que no resulta extraño. He de decir que su contenido no respondía a los criterios estéticos y políticos que definían la colección. Las razones de su inclusión en ella fueron, según me comentó años después uno de los miembros del equipo que seleccionaba los textos, que alguien con poder para hacerlo forzó que se publicara a Brossa, pero que se hizo con bastante desgana. Tuvieron que pasar veintidós años para que apareciera otro texto suyo en castellano. Fue en el año 80 cuando la revista *Pipirijaina* le dedicó un volumen titulado *Strip-tease* y *Teatro irregular*. Consistía en un conjunto de números de teatro, como los llamaba el propio Brossa, muy breves y llenos de imaginación y de poesía. Aquí tengo que decir como curiosidad, y con una sana envidia, que las escenas incluidas en *Strip-tease* se le ocurrieron durante un viaje a Francia con otros artistas, emprendido con el propósito de visitar a Picasso. Picasso no les recibió, no sé por qué razón. Para Brossa, sin embargo, el viaje resultó fructífero, pues en una de las paradas que hicieron tuvo ocasión de ver alguna sesión de strip-tease, actividad que estaba prohibida en España. Aquel espectáculo inspiró sus números de teatro. Lo de la sana envidia se debe a que el mismo año o el anterior, yo había estado en Burdeos y me metí en un barracón de feria en el que había strip-tease. Lo veía por vez primera en mi vida, pero la verdad es que, a diferencia de Brossa, a mí no se me ocurrió nada. Pero sigamos. En 1983, la misma revista, *Pipirijaina*, publicó una obra en catalán y en castellano que se titula *Un caballo al fondo*. Estoy convencido de que la leyeron muy pocos. De vez en cuando, la revista, para sanear sus cuentas, hacía los pro-



1939 – 1975

gramas de algunos importantes festivales de teatro, entre ellos el de Sitges. Se incluían fotos, las fichas técnicas y diversas informaciones de los espectáculos programados y, en ocasiones, alguna pieza de teatro. En este caso, se eligió ese texto de Brossa porque aquel año, en el festival, se representaban algunas obras suyas. Lógicamente, el ámbito de difusión del programa fue el propio festival. Fuera de él, solo lo recibieron los suscriptores. Esto es, respecto a publicaciones en español, lo que hay de Brossa. En cuanto a representaciones, ni una. He de confesar que, a pesar de que me entusiasma Brossa y de que escribí una obra inspirada en uno de sus poemas visuales, hasta hace tres o cuatro días no había visto nada suyo en escena. Fue aquí, en esta sala. Esto es todo lo que yo puedo decir sobre la presencia de Brossa en Madrid, que no es mucho, la verdad. Este Ciclo dedicado a él es, por ello, interesante. Espero que sirva de algo y que ayude a conocer a este ser polifacético. Aunque he de confesar que albergo algunas dudas. ¿Cómo pretender que Brossa sea conocido aquí, cómo escandalizarse por la ignorancia que envuelve su figura, cuando apenas se conoce a los creadores madrileños, tan cercanos? En todo caso, bienvenido sea el homenaje. Antonio...

A. FERNÁNDEZ LERA. Yo creo que sí es escandaloso, aparte de lo que nos pase a los autores de hoy, incluso a algunos consagrados internacionalmente. Me puse a buscar referencias de Brossa. La revista *El Público* se ocupó de él en el año 85 gracias al interés puesto por Xavier Fábregas, el corresponsal que más atención le prestaba y que se había ocupado de comentar la publicación de sus obras en catalán. Fábregas deja caer que es autor de trescientas veintitrés propuestas de poesía escénica. Por lo que hemos hablado aquí, creo que se trata de un autor que, por muy vanguardista que sea, es casi un clásico, tanto escénica como literariamente, y lo digo en el mejor de los sentidos. Nos está hablando con raíces que

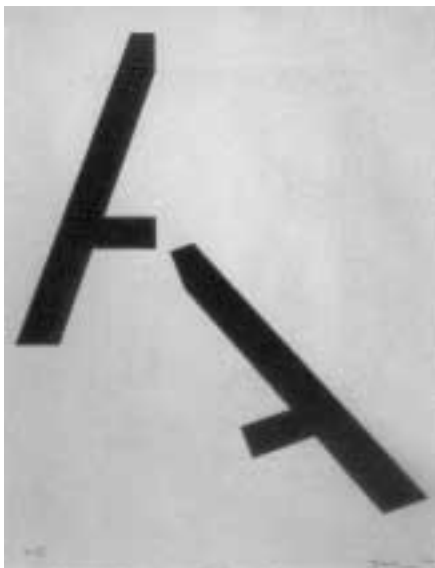
vienen de muy atrás. Retrocedo en el examen de la documentación para saber qué hay en castellano. He buscado en Internet, donde aparece una obra ingente en catalán. Pero en castellano, contando poesía, arte, etcétera, encuentro veinte libros, incluidos los agotados. De esos, sólo dos son de teatro. Uno, el que tú has citado, sobre el que hay una pequeña discrepancia. Los del ISBN dicen que son dos obras, *Oro y Sal*, que es teatro, y *El Gancho*, que es novela.

J. LÓPEZ MOZO. Es un error. Son tres las obras que incluye, todas teatrales. *Novela* es un monólogo en un acto, para transformista. Pero con el mismo título publicó en 1965 un libro en colaboración con Tàpies.

A. FERNÁNDEZ LERA. Ahora nos vamos a las revistas especializadas. *Primer Acto* dedica a Brossa, entre 1957 y 1986, cuatro artículos. En *El Público*, entre el 83 y el 92, no llegan a diez. Con ellos se cubre la actividad de Brossa en aquel tiempo, que no debía de ser mucha. Y toda en catalán. Yo no sabía que existía esta edición de buena parte del teatro de Brossa, en Ñaque. (Se refiere a la publicación, en castellano, de *Posteatro*, a cargo de Ñaque Editora, que fue presentada durante la celebración del Ciclo) Esto llena un hueco, porque lo poco que se ha publicado ha desaparecido hace décadas. Se está dando una imagen de Brossa muy parcial, sólo como artista plástico, sólo como autor de una serie de piezas escénicas muy delimitadas. Cosas que están muy bien, pero que son sólo una parte de su teatro. Parece ser que hay otra parte mucho más literaria. Una de las cosas que más me han gustado del montaje de hoy es que había determinadas escenas con mucho texto y con un texto muy importante por lo poco que yo he podido entender del catalán. El texto generaba cosas, estaba muy en primer plano. Todo esto que he dicho refleja un poco la situación general de las ediciones y producciones teatrales.



Poema visual  
1988



Poema visual 1988



España

Pero es chocante que afecte a nombres como el de Brossa, que se supone que están consagrados.

J. LÓPEZ MOZO. Gracias, Antonio. Luis...

L. ELORRIAGA. Yo voy a hablar un poco más de la parte plástica de Brossa, de los poemas visuales y de cómo llega a ellos. Nació en el 19 y le sorprendió la Guerra Civil muy joven. Hizo la guerra en el bando republicano. Hay una anécdota curiosa. Cayó un pepinazo a su lado y le dejó un ojo trastocado de por vida, con lo que hizo más real su apellido, porque en catalán *brossa* significa broza en el ojo. Es como una mácula que conservó desde entonces. Quizá ese defecto le ayudó a desarrollar su mundo plástico. En el cuarenta, cuando Freud estaba tan en boga, empezó a trabajar con las imágenes a través de la hipnosis y el sueño, a crear eso que llaman imágenes hipnagógicas. Conoció a Miró en el cuarenta y uno y eso le hizo entrar en contacto con las vanguardias. Así, empezó a interesarse por los movimientos anteriores, como el surrealismo y el dadaísmo. A partir de ahí, durante diez o quince años, debió de dedicarse a la escritura, creando una narrativa sólida, para posteriormente abrazar la plástica, basada en esos orígenes. Es decir, que lo que Brossa hizo fue una abstracción del lenguaje textual al conceptual para transportarlo a la plástica. Ése es su viaje más importante. Resume su infancia. Las imágenes se inspiran en la cultura catalana o barcelonesa de la época. Seguramente le llevaban a ver los tiouvivos. Venían magos tan importantes como Frégoli, que le debió de influir mucho. Toda esa infancia configuraría el universo lúdico que él desarrolló a través, entre otras cosas, del transformismo. Aparte de la marginación que sufrió creo que se automarginó más, y eso le llevó a practicar la ironía en un grado muy alto. Toda la poesía visual es ironía. Tiene la virtud de convertir el texto en imágenes gráficas para luego

centrarlas en una pieza. Saussure decía que no podemos distinguir pensamiento de lenguaje hablado, porque son las dos caras de un mismo folio. Algo así es lo que hizo Brossa. Cuando vemos un poema visual suyo no podemos desdobl原因arlo del concepto que nos transmite. Se queda todo en una pieza y nos hace cómplices, nos hace participar de tal manera que no podemos desligarnos de él. Esa transmisión del lenguaje a la plástica es importante. Hay muy pocos maestros que lo hayan conseguido, que posean esa habilidad especial. Brossa tomó mucho del dadaísmo y del surrealismo. Del dadaísmo, la libertad de coger un objeto de cualquier sitio y de transportarlo. Del surrealismo, la utilización del subconsciente y, a través de él, hacernos cómplices de la realidad que él ve y transcribe. La síntesis entre objeto y concepto, a veces difícil, él la hace con gran inteligencia. Alexander Cirici, uno de los críticos que se ha ocupado de su obra, ha dicho que Brossa ha empleado el arte para hacer crítica del arte. Es decir, que a la vez que creaba estaba haciendo crítica de su propio medio. También, que con el mínimo material alcanzaba el máximo mental. A esos dos principios reduce este crítico la actividad de Brossa. En cuanto a mis palabras, son un poco el resumen de lo que he leído de él.

J. LÓPEZ MOZO. Es tu turno, Javier.

J. NAVARRO. Estoy encantado de estar aquí por varias razones. La primera por Joan Brossa. Luego, porque estar en un escenario, a mí, siempre me ha gustado; y, en fin, porque estar con viejos y buenos amigos a los que hace tiempo que no veo le da todavía más encanto al asunto. Creo que puedo aportar algo acerca de lo que pudo hacerse de Brossa en Madrid y no llegó a hacerse. Recuerdo que, a mediados de los años 80, Juan Matute, un actor al que muchos conocéis, me vino con un pro-



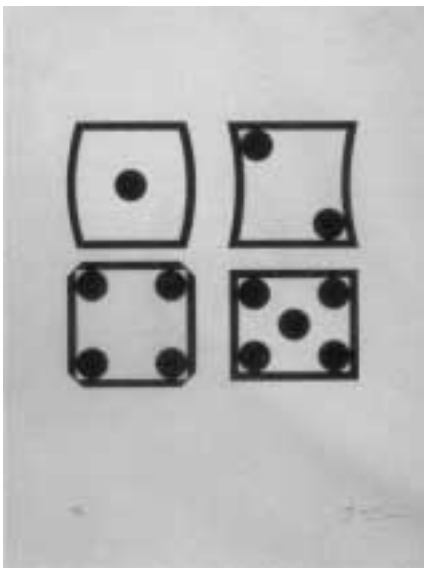
Gota



Vampiro

yecto que tenía para montar *Strip-tease*, de Brossa. Estuvimos dándole vueltas al asunto, viendo lo que se podía hacer. Yo ahora no recuerdo por qué aquello se fue al traste, pero podemos imaginar miles de razones por las que cosas parecidas nos han pasado tantas veces. Pero, bueno, allí hubo por lo menos un intento de hacer algo que no resultó. Tengo también una información que creo que es interesante. Procede de un buen amigo mío, que es un excelente pintor y que vivió en Barcelona allá por los años 60. Tuvo la suerte de asistir a algunas de las representaciones, no sé si llamarlas acciones, que hacía Brossa. Debía de haber un mecenas con mucho dinero que tenía, además de su propia casa, otro piso en no sé qué calle importante de Barcelona, que, de vez en cuando, cedía para este tipo de actividades. Mi amigo me ha contado tres de estos eventos. En uno, se invitaba amablemente a los asistentes a sentarse en unas sillas dispuestas alrededor de un salón. Cuando ya estaban todos acomodados, de repente llegaba la señora de la limpieza con la fregona y se ponía a fregar. Empezaba por el centro del salón, iba avanzando, iba avanzando y llegaba al sitio ocupado por los espectadores. Les decía: “por favor, ¿me permiten?” Y se tenían que levantar. Luego se sentaban otra vez y así hasta que había fregado toda la sala y se iba. En otro, cuando llegaban los invitados, les pasaban a la cocina, que estaba llena de cascotes de botellas vacías. En un determinado momento, sonaba el timbre. Alguien abría la puerta y el recién llegado decía: “buenas, vengo a recoger los cascotes”. “Sí, sí, pase”. El hombre se iba a la cocina y empezaba a recoger cascotes en unas bolsas. La operación duraba media hora o tres cuartos. Cuando terminaba, había terminado todo. Y en el tercer evento, supongo que celebrado en el mismo salón, un actor salía, no sé si en paños menores

o con pantalón y camiseta, y continuaba vistiéndose con mucha parsimonia con las prendas que estaban colgadas en una percha. Finalmente, cogía la levita o la chaqueta, se la ponía y, al darse la vuelta, para irse... ¡Ah! Se me ha olvidado un detalle. Como he dicho, eran los años sesenta y en Barcelona. Al entrar a la representación se creaba un clima de “ay, estamos preocupados porque la obra es en catalán y no sabemos qué va a pasar, con lo perseguido que está”. Cuando el actor se iba, mostraba en la espalda un cartelito que ponía *Fi* (Fin). Mi amigo dice que Brossa no estaba por allí cuando él fue, pero que las acciones eran suyas. Confieso que no soy un gran conocedor de la obra de Brossa. He leído, aparte de *Strip-tease*, *Oro y sal* y, quizás, alguna obrita corta que no recuerdo. En cambio, los poemas visuales siempre me han interesado mucho. Por eso, cuando Jerónimo tuvo la amabilidad de invitarme a participar en esta mesa redonda, pensé que podía hablar de ese tema. Yo creo que Brossa es un artista del lenguaje, incluso cuando hace los poemas visuales. Como lo era Magritte, con sus juegos de palabras y sus juegos conceptuales. No olvidemos tampoco a Granell. A Brossa le pasaba, con sus poemas visuales, lo que a Granell con su pintura, que su obra no estaba completa sin el título. Aunque uno no vea el título de sus cuadros, siempre puede interpretarlos, pero enseguida iremos viendo casos en que, sin el título, la cosa no acaba de cuajar. Antes, permítanme algún comentario acerca de su teatro. *Oro y Sal*, por ejemplo, es una especie de sátira contra el poder, cuya estructura dramática está formada a base de fragmentos y escenas sueltas que, aparentemente, apenas tienen que ver unas con otras. A propósito de esto, de repente me he acordado de Sergi Belbel y he caído en la cuenta de que hay un nexo de unión bastante claro entre *Oro y Sal* y su estructura dramática y un



Contra el azar

texto tan conocido como *Caricias*, con esa forma de plantear escenas que no se sabe muy bien qué tienen que ver unas con otras, pero que le van llevando a uno a unos mundos que al final están evidentemente relacionados. La obra *Oro y Sal* es de 1968. Al menos, fue en ese año cuando se publicó por primera vez en catalán. Luego, en el 87, publicaría *Anafil*, una antología que reunía poesía y prosa, en la que es posible seguir a una idea que tenía Brossa de lo que era el arte a lo largo de esos años. Vuelvo al tema de la obra plástica. Recuerdo algunas creaciones tuyas. Al parecer, según he leído en algún sitio, las primeras cosas que hizo Brossa utilizando objetos, las mostró en el escaparate de una sastrería de Barcelona. Hay una que guarda alguna relación con los escaparates. Se trata de un maniquí de esos antiguos, de trípode, pero con cuerpo. Lleva puesta una chaqueta de cuyas mangas salen dos estribos. Visto así sugiere muchas cosas, pero cuando realmente adquiere el auténtico significado que Brossa le quería dar es cuando uno lee el título de esta obra: se llama *Le empleat*, el empleado. Esto es el humor, esta es la ironía de Brossa. Otro objeto curioso es un simple armazón de silla. Está hecho a base de tuberías de agua, tuberías con sus codos... Y de pronto, un grifo. No sé lo que significa, hasta que leo el título: *El sudor de la silla*.

L. BODELÓN. Vengo en representación de *Primer Acto*. ¿Esos objetos son de la primera exposición que hizo?

J. NAVARRO. No, no, *El empleado* es del 89 y *El sudor de la silla* del 90 (muestra *Lectura*). Esta maravilla que hay aquí se llama *Lectura*, y es un antifaz sobre un libro abierto, con las páginas en blanco. Lo curioso es que si no supiéramos el título también nos meteríamos en él (muestra *Poema a trobar entre mig dels fulls —Poema para encontrar en medio de las páginas—*). Éste alude al libro como objeto. Pero no desde el punto de vista del diseño.

No interesa la belleza del libro, la calidad del papel, la tipografía o la maquetación. Lo que importa es el libro como espacio, un espacio increíble del que no somos conscientes cuando lo estamos leyendo. Una cosa es la lectura del libro, que nos lleva a un mundo imaginario. Otra, a la que se refiere esta obra, es el espacio del libro. Cada página te descubre una cosa distinta a la anterior. Un recorte aquí o allá le da un aspecto plástico totalmente diferente (muestra *Poema visual. 1982*). La música y la letra. Hay pocos poemas de Brossa que no tengan letras. La mayor parte están basados en su uso plástico (muestra *1939-1975*). Este es interesante, fantástico: el plano de un teatro amañado de tal manera que no es posible entrar ni salir. Ni siquiera al escenario. El plano se acaba en la orquesta y después no hay nada. Evidentemente no hay nada, pero es que se titula *1939-1975*. Está clarísimo. Es un teatro tapiado y clausurado durante esos años (muestra 25. *Poema visual. 1988*). Aquí tenemos una gran A seccionada que prueba el poder plástico de las letras. No importa sólo la idea, sino también la distribución que Brossa hace en el plano. Parte la A por la mitad, siguiendo el eje de simetría. Deja media letra en su sitio y coloca la otra media de tal manera que rompe la simetría, estableciendo entre las líneas un nuevo orden que a mí me parece impresionante, con una fuerza que no se la hubiera proporcionado cualquier otra inclinación. Es del 88 (muestra 30. *Poema visual. 1988*). Veamos éste. Abajo, una rúbrica barroca, propia de un rey. Encima, una huella dactilar. Se podría titular *Poema alfabeto*, pero se llama simplemente *Poema visual*. Brossa no se ha detenido ahí. Se ha ocupado también del fragmento. El fragmento tiene una importancia enorme en el arte. Ya la tuvo para los surrealistas y la tiene hoy, a pesar de la globalización. Brossa, al menos, se la da. Viendo un fragmento, imaginamos el otro. He traído algunas otras obras interesantes (muestra *España*). Aquí tenemos un ocho de copas, pero figura el número nueve. Se titula *España*, lo que da mucho que pensar. No sé...

UN ACTOR DE L'OMBRA DEL CRANC. Yo puedo explicar algo sobre ese poema visual. Hay un refrán catalán en el que se juega a crear cierta confusión entre el ocho y el nueve en la baraja para explicar que algo no funciona, que va mal. Quizás, por eso se titule *España*.

J. NAVARRO. Eso lo aclara todo. Gracias (muestra *Gota*). Este es fantástico. Un paraguas dentro de una gota de agua. Lo interior y lo exterior. ¿Qué coge a qué? (muestra *Vampiro*). También éste. De la chistera sale, en lugar de una paloma, una especie de murciélago. Lo llama *Vampir, Vampiro*. Tal vez desde ahí no lo distinguen bien, pero el fondo está ocupado por las cláusulas de un banco sobre un préstamo hipotecario (muestra *Contra el azar*). Éste son varias formas o posiciones inusuales del dado y el título es *Contra el azar*. Es curioso, porque antes de ver el título se establece la dinámica en la que uno intenta encontrar la postura del dado sobre el table-



ro (muestra *El intelectual*). *El intelectual*: una calavera totalmente destrozada, que podría ser de un simio (muestra *Lady*). Por último, un objeto. No un poema visual. Es una especie de pamelita de señora colocada sobre una pequeña percha o un soporte, que lleva puesto el precio. Se titula *Lady*. En realidad es una metonimia, el sombrero por la señora. En fin. Esta es la pequeña muestra que quería ofrecer de este hombre fascinante.

J. LÓPEZ MOZO. Gracias, Javier. Antes de continuar, quiero dar las gracias a Vicente León, por haber organizado este Ciclo. Es el tercero o cuarto que ofrece y es, sin duda, el más difícil de todos, porque en los anteriores disponía de más referencias de los autores. Este caso era una aventura. Debo citar también a Sanchis Sinisterra, pues suya fue la idea de ocuparse de Brossa. Creo que también fue el que sugirió a los responsables de Ñaque la publicación de sus obras. Retomando el hilo, hay que decir que muchos tienen la sensación de que Brossa era un loco que lo improvisaba todo. Y para los que han visto su foto o la de su despacho con todo ese mar de papeles que le invadía, la sensación se convierte en certeza. Pero hay que decir, porque mucha gente lo ignora, que poseía una gran inteligencia y una gran preparación. Viendo los catálogos de exposiciones como las del Reina Sofía o el Palau de la Virreina, llama la atención que la fecha de los bocetos y la de realización de las obras están separadas, con frecuencia, por ocho o diez años. Ciertamente que a veces tardaba en materializar la idea porque no encontraba el objeto adecuado. Pero esos amplios paréntesis hablan también de una reflexión serena, de una lenta maduración. Posiblemente emborronaba muchos papeles. En cuanto a su formación, como poeta conocía muy bien la métrica. No era de los que confunden los versos con los renglones cortos. Por otra parte, poseía muy amplios conocimientos, tanto de las culturas clásicas como de la literatura popular, sobre todo de la catalana. Ahora, aprovechando la presencia de los miembros de la compañía L'Ombra del Cranc, me gustaría preguntarles cómo se puede trasladar a Brossa al escenario.

P. FULLANA. (Director de la compañía). Brossa es una pintura, en catalán, en castellano y en cualquier idioma. Tuve la suerte de conocerle cuando estábamos en Cataluña. Él ya estaba de vuelta de muchas cosas... Le dije: "la única manera que tenemos de interpretar tu obra es usar la misma libertad que tú para escribirla". Jugaba con todo, con las palabras, con los movimientos orgánicos, iba de un concepto a otro... Disfrutaba cuando intentaba descubrir lo poético, con el sonido de las palabras... (...) Es bien conocida la mala leche de Brossa.

L. ELORRIAGA. A propósito de su mala leche... Entre sus poemas transitables, hay una escultura que lo demuestra. Como odiaba tanto el desarrollismo y el destroz urbano que se produjo en Barcelona en los años sesenta promovidos por el alcalde de la ciudad, tiempo después,

hacia el ochenta, hizo esa escultura en la que muestra un plato sobre un pedestal y, en medio, la cabeza decapitada del alcalde. Le presentaba como un ganapán.

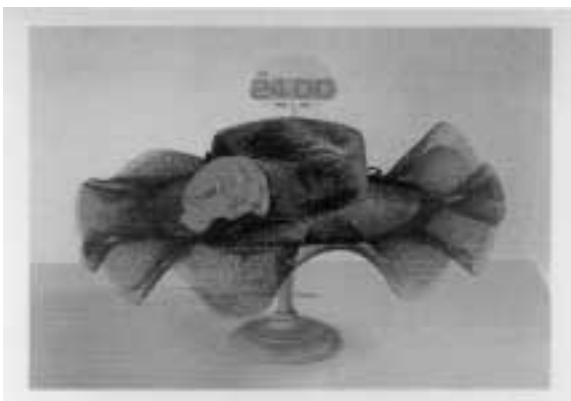
V. LEÓN. Esa imagen que se tiene de Brossa, tan excéntrico, tan extraño, choca con la precisión de su mirada y con la claridad de sus planteamientos. Hay una especie de contradicción entre su extravagancia y una inteligencia tan elevada.

J. LÓPEZ MOZO. Tengo la sensación de que, a veces, nos quedamos solamente con el primer impacto que recibimos, de que no exprimimos hasta el fondo sus poemas. Después resulta que, cosas que parecían que no tenían importancia, por las que pasamos deprisa y corriendo, estaban cargadas de intención. Nos damos cuenta cuando hacemos una nueva lectura más atenta.

A. FERNÁNDEZ LERA. Esta misma tarde he estado leyendo poemas de Brossa para ver si me animaba a traducir alguno, y he reparado en uno que tiene mucho de panfleto. Me ha llamado la atención que hay un material poético y pequeñas escenas de los años sesenta y setenta que poseen una gran carga política. Uno de los *strip-teases* es un homenaje al Vietcong. Es muy cachondo. Sale una chica oriental y detrás de ella va un soldado americano con una metralleta. El telón tiene barras rojas y estrellitas. El soldado la obliga a desnudarse. La chica se desnuda. Suena un disparo. Se caen las barras y las estrellas. El soldado también cae, muerto. La chica coge su ropa y se va. También he encontrado una especie de discurso del general McArthur a los norcoreanos pidiéndoles que se rindan en la guerra de Corea, que parece el anuncio del fin del mundo. Me ha sorprendido mucho porque éste no es irónico, sino sangrante. Hay dos poemas que también me han gustado mucho. Uno es un brindis a la muerte de Franco y se titula *Su excrecencia*. El otro está dedicado a Salvador Puig Antich



*El intelectual*



Lady

y alude a los últimos crímenes de Franco y a su muerte. Me llama la atención lo explícito que podía llegar a ser Brossa.

L. ELORRIAGA. Sin embargo, en cuanto a la música, parece ser que su predilecto era Wagner.

(Javier Navarro muestra el poema visual *Volkswagner*).

A. FERNÁNDEZ LERA. Brossa trabajaba cosas muy explícitas, que eran como puros resplandores visuales. Pero otras veces era todo lo contrario. Mi impresión es que, entonces, era mucho más rico, mucho más variado y mucho más complejo. Eso vale también para su producción puramente literaria. Tenemos una obra en tres actos, con situaciones absolutamente tradicionales, es decir, con la típica conversación familiar... Puro texto. Todo muy naturalista. Pero de pronto, el tercer acto consistía en variaciones, pequeñas variaciones, de lo mostrado antes. Todo lo anterior quedaba destrozado.

J. LÓPEZ MOZO. Parte de la obra dramática de Brossa está muy cerca del sainete, y yo creo que eso, de cara a su puesta en escena, produce miedo. Miedo a lo viejo. En el espectáculo *Pensar con los ojos*, que vimos el otro día, Adolfo Simón, su director, utilizó diversos textos. Algunos proceden de *Novela*. Aunque es un monólogo dedicado a Fregoli, se trata de una pieza esencialmente literaria. Un actor transformista cuenta sus vivencias a medida que envejece. Había fragmentos de otras piezas y numerosos poemas visuales. El espectáculo a mí me gustó mucho, pero observaba que en la puesta en escena latía la necesidad de arropar ese teatro, digamos más viejo, con imágenes y situaciones de corte surrealista y dadaísta.

ALGUIEN ENTRE EL PÚBLICO. Se puede trabajar con total libertad o con miedo, pero Brossa transmitía libertad en todo cuanto hacía.

J. LÓPEZ MOZO. Yo puedo hablar de mi experiencia personal, de la influencia que Brossa ha tenido en mí. Brossa no me entró por los textos, sino por los poemas visuales. En Barcelona vi una exposición sobre él en la Fundación Miró y me llamó la atención uno de sus poemas visuales. Estaban representadas las cinco vocales. En la parte alta la A, la E, la



Poema visual 1988

I y la U. La O estaba abajo, como caída. Aquel poema me llamó la atención y, ya en la calle, empecé a imaginar juegos de Brossa con el retaguardista, un personaje negativo que quería corregir la obra. Afirmaba que si la O se había caído, era preciso devolverla a su sitio. Escribí una minipieza a partir de esto. Recuerdo que antes de regresar a Madrid volví a la Fundación para ver de nuevo el poema. Después conocí, gracias a *Pipirijaina*, *Strip-tease* y también me sugirió cantidad de cosas. Yo creo que todo Brossa es puro teatro. Si el teatro es suma de artes, yo creo que Brossa es un artista plural y no disperso. Hay una unidad ideológica, estética, en toda su amplia obra. Brossa, autor de poemas visuales, de poesía, de teatro. Creo que todo forma parte de un único conjunto, del mismo modo que el teatro es la suma de las aportaciones del autor, del director, del escenógrafo, del actor, del músico... Yo entiendo su obra como un todo.

L. ELORRIAGA. Quizá porque Brossa se anticipó, por esa forma suya tan personal, al igual que hizo Valle Inclán, la mayor parte de las veces es irrepresentable. Por eso, quizás, siga ausente de los escenarios. Quizá eso haga que, en el futuro, no se conozca su obra. Habría que plantear su teatro más por el lado de las *performances*.

A. FERNÁNDEZ LERA. Tiene mucho que ver con ellas.

L. ELORRIAGA. En la exposición del Palacio de la Virreina mostró una imagen del teatro, que consistía en una cuerda entre dos árboles, en un patio, con una sábana blanca. Brossa siempre trabajó desde esa idea de la esencialidad, quizás influido por el zen, como Tàpies, que también ha bebido en el orientalismo... Por cierto, también ha hecho cine. Aquí se ha estrenado una película en la que era guionista.

J. LÓPEZ MOZO. Sí, pero eso habrá que dejarlo para otra ocasión. Son las doce de la noche, una buena hora para levantar la sesión. ■

Los derechos de los poemas visuales pertenecen a la Fundación Joan Brossa, y están sacados de "Poesía visual" editado por el IVAN-Instituto Valencià d'art Modern y la Generalitat Valenciana en 1997

# Del arte del Teatro

de Edward Gordon Craig

Uno de los libros más entrañables que se han escrito sobre el mundo de la escena es *Del arte del Teatro*, de Edward Gordon Craig (1872-1966). Fue un libro que creció conforme la estatura de su autor se incrementaba. El meollo de la histórica reflexión, en 1905, cuando Gordon Craig tenía 33 años, fue un diálogo entre un hombre del oficio y un aficionado al teatro, que se agotó muy pronto y tuvo que reeditarse.

El título que encabezaba la obra era *El arte del Teatro*, y con él se reeditó, aunque al autor, como confesó, le hubiera gustado renombrarlo como *Arte del Teatro de Mañana*. Tal vez su timidez hizo que el editor no se viera forzado a cambiar un título que era demandado por los lectores. De todas formas, Gordon Craig en ediciones posteriores explica por qué hubiera querido que se cambiara el título: “El día que viene después de mañana, es decir, el Porvenir, necesitará un teatro más nuevo, más perfecto que el aquí descrito, pues ese día conoceremos la supermarioneta y el drama mimado”. Supermarioneta y drama mimado que analizará también en otros trabajos que en el proceso de conformación del libro, desarrollado entre el 1905 citado y 1911, se habrán ido agregando.

Otras agregaciones hubiera hecho Gordon Craig para las ediciones más relevantes, como la de 1924 y, sobre todo, la de 1955, ya con 83 años. Pero mantuvo íntegro el texto que publicó en 1911. En 1955, otra vez el editor, como confesó Gordon Craig, le convenció de que no lo tocara: “No, no mejorará usted este libro. Es imposible mejorarlo”. Y Gordon Craig se preguntará, ante la audacia de publicarlo en su ancianidad sin efectuar una revisión por él querida: “¿Significa ello que sigo

siendo un *enfant terrible* como en 1911? Si es así”, concluye, “permitidme serlo, que rezongue y me enfurezca, que siga siendo un actor hasta el fin”.

Conmovedora reflexión la de Gordon Craig, como todas las que se encierran en su más destacado texto, desde la ofrenda del mismo: “Este libro está dedicado al eterno genio del más grande de los artistas ingleses, William Blake, y a la ilustre memoria de su esposa”. En esta dedicatoria marca el tono de su libro, en su deseo de establecer unos criterios objetivos para el arte del Porvenir, pero desde un subjetivismo que utiliza sin pudor sus experiencias más cercanas.

El movimiento, el decorado y la voz serán los fines de la revolución que pone en marcha Gordon Craig en el conciso primer diálogo entre el aficionado al Teatro y el *régisseur* de 1905, firmado en Berlín. Y, sin duda, Gordon Craig habla por boca del *régisseur*; él es el *Régisseur*. Y, como tal, nos subrayará a lo largo y ancho de su ensayo que el arte del teatro no estará en el texto —ni siquiera en Shakespeare—, sino en el *régisseur*; siendo éste el auténtico artífice, el creador. En este sentido, el aficionado al Teatro le preguntará al maestro en el diálogo mayéutico: “¿Y considera usted al *régisseur* un artesano y no un artista?” Contestando Gordon Craig: “Cuando (el *régisseur*) interpreta las obras del dramaturgo con ayuda de sus actores, decoradores y otros artesanos, él mismo es un maestro-artesano. Cuando, a su vez, sepa combinar la línea, el color, los movimientos, el ritmo, se tornará artista. Ese día ya no necesitaremos al dramaturgo. Nuestro arte será independiente”.

Gordon Craig inicia en 1905 su cruzada por un teatro sin texto, donde el actor

Por Ignacio Amestoy



## El arte del Teatro

de  
Edward Gordon Craig  
Edición:  
Hachette.  
Buenos Aires, 1958



—con inteligencia y con gusto, pero sin emociones— “desaparecerá”, para que nazca un “personaje inanimado”, que tendrá por nombre “supermarioneta”. El maestro mira hacia Oriente y sus ceremonias presididas por el ídolo, por el icono. El maestro admira la reflexión oriental sobre el nacimiento del llamado actor: “Nació de la estúpida vanidad de dos mujeres que no pudieron ver el símbolo de la divinidad sin desear participar en él; su parodia redundó en ventaja de ellas. A los cincuenta o cien años, se hallaba la misma en todos los lugares del país”. Y de ahí, a la “llegada del sombrío Caos y, a continuación, la personalidad desencadenada”.

Dejando a un lado la misoginia de Gordon Craig, vale la pena centrarse en la conclusión a la que por ese camino llegará: ¿Comprendéis ahora lo que me hizo amar y apreciar eso que en nuestros días se llama marioneta, lo que me ha hecho detestar eso que se denomina el realismo en el Arte? Deseo ardientemente el retorno de esa imagen al Teatro, de esta supermarioneta. Que ese símbolo vuelva, y tan pronto aparecido conquistará tan bien los corazones, que veremos renacer la antigua alegría de las ceremonias, la celebración de la Creación, el himno de la vida, la divina y feliz invocación de la Muerte”.

Apuesta Gordon Craig, con estas últimas palabras escritas en Florencia en marzo de 1907, por el teatro ritual, por el “drama mimado”, despreciando el teatro mimético. Se dejaba atrás el Romanticismo y la lucha entre el naturalismo psicológico y la libertad imaginativa iba a comenzar a librarse en un sangriento siglo. Para Gordon Craig —como para Appia—, frente al racionalismo arrollador, los referentes estaban en Goethe y, especialmente, en Wagner. ¿Por qué? Porque además de un autor en ellos hubo un *Régisseur*. Una cualidad que es difícil de adquirir para el autor, según Gordon Craig. “Sólo cuando (el autor dramático) haya estudiado y conozca la práctica de los diversos oficios del teatro, es decir, la interpretación, la ejecución de decorados y trajes, la iluminación y la danza (podrá ser *régisseur*). De otro modo, no. Los autores dramáticos que no tuvieron el teatro por cuna ignoran en general esos diversos oficios. Goethe, que conservó toda su vida un amor vivo y

juvenil por el teatro, fue en muchos aspectos uno de los más grandes *metteurs en scène*. Pero al ligarse al teatro de Weimar omitió lo que el gran músico que le sucedió supo tener presente. Goethe admitió que hubiera en el teatro una autoridad superior a la suya. Wagner, en cambio, supo apoderarse de la casa, y reinó en ella como amo, como un barón feudal en su castillo fuerte”.

Gordon Craig no desconoce los escollos que su propuesta tiene en el camino, pero no tendrá inconveniente en entrar en la boca del dragón. Para empezar, acota el territorio de los innovadores del momento: “Se hace realmente algo en Inglaterra en el minúsculo Court Theatre. (...) En Berlín está el Deutsches Theater (...). Viene también el pequeño Teatro de Arte de Moscú, lleno de valentía y tan enamorado del realismo que hace de él una chanza. En París, dos esfuerzos aislados: los de Antoine y del Théâtre des Arts, pero las últimas producciones dan la medida de lo poco que se ha logrado en ellos”. Pongamos unos puntos suspensivos.

Entre todos ellos, como gran visionario, Gordon Craig acabará siendo seducido por la experiencia rusa: “Su director, Constantin Stanislavsky, ha relizado lo imposible: fundó con éxito un teatro no comercial. Considera que el realismo es el modo de expresión por medio del cual el actor revela la psicología del autor. Por mi parte, no comparto ese modo de ver. Pero se trata aquí de examinar el valor de esa teoría; se puede a veces hallar perlas en el polvo y, los ojos dirigidos al suelo, ver a veces en él un reflejo del cielo”.

Decíamos que entra en la boca del dragón. Así es. Su gran antagonista, como se ha visto a lo largo del siglo, va a ser Stanislavsky, que hoy en día extiende su imperio psicologista desde el occidente hollywoodiense hasta el oriente pekinés. Y Gordon Craig va a Moscú, y Stanislavsky, generoso siempre, le brinda la oportunidad de dirigir en el corazón de su reino ni más ni menos que a su denostado Shakespeare, ese autor para leer... El 5 de enero de 1912 se estrena el montaje de Hamlet, que los dos genios compartieron, después de tres años y medio de trabajo no fácil.

En 1910, Gordon Craig agrega a su libro *Del arte del Teatro* el “Segundo diálogo

entre el aficionado al Teatro y el Régisseur”. Gordon Craig ya ha penetrado en la boca del dragón stanislavskiano y observa el peligro que tiene para su propuesta. En Moscú también ha podido palpar las afinidades de su sistema con el del amigo-enemigo de Stanislavsky, el discípulo Meyerhold, abanderado de la biomecánica, en donde podía ver reflejada Gordon Craig a su supermarioneta.

En ese “Segundo diálogo”, Gordon Craig trata de destruir la propuesta stanislavskiana. ¿Lo logra? El lector decidirá. Gordon Craig en este texto de 1910, en la mitad de su andadura con Stanislavsky, nos va a alumbrar un camino por el que más tarde transitará hasta el propio Bertolt Brecht: “No se puede esperar este goce completo (del encantamiento teatral) más que en un teatro donde la enseñanza y la diversión nazcan

espontáneamente de la vista y de la audición de una cosa bella. Estaría usted (le dice al aficionado) encantado. Su goce será menor allí donde no encuentre más que las enseñanzas sin la diversión. Sólo le serviría la enseñanza. Pero sería todavía peor encontrar la diversión sin enseñanzas”.

*Del arte del Teatro* se cierra con un artículo sobre “lo exquisito y lo precioso”. El monárquico Gordon Craig se lamenta de que el teatro no sea ni exquisito ni precioso, que prefiera la prosa a la poesía —o el silencio—, la tela pintada a las sedas preciosas, el papel “maché” a la “bella inteligencia”. Y su grito final no se sabe si es llamada o desesperación: “Os conjuro a estudiar la naturaleza del Arte del Teatro, a fin de que con vuestra ayuda, su flor y su fruto se tornen un día exquisitos y preciosos”. En fin, *magister dixit*. ■

### Fragmento de *El arte del teatro* de Edward Gordon Craig

**EL AFICIONADO AL TEATRO.** Usted se propone ofrecer algo al público y me figuro que para estar en condiciones de ofrecerle ese algo usted tiene que poseerlo.

**EL RÉGISSEUR.** Seguramente, no podría haber hecho usted una observación más justa. Pero donde usted se equivoca es al creer que, como si fuera una ley para los medos y los persas, ese algo debe estar hecho necesariamente de palabras.

**EL AFICIONADO AL TEATRO.** ¿Qué es ese algo, que no está hecho de palabras y que, no obstante, debe ser representado en público?

**EL RÉGISSEUR.** Ante todo quiero que me diga si una idea no representa para usted algo.

**EL AFICIONADO AL TEATRO.** Sí, pero carece de forma.

**EL RÉGISSEUR.** ¿No puede el artista prestar a la idea tal o cual forma de su elección?

**EL AFICIONADO AL TEATRO.** Sí.

**EL RÉGISSEUR.** ¿Sería un crimen imperdonable que el artista del teatro empleara otro medio de expresión que el poeta?

**EL AFICIONADO AL TEATRO.** No.

**EL RÉGISSEUR.** Así, para dar forma a una idea, ¿estamos en libertad de tomar o inventar los materiales que queramos, a condición de que no tengan mejor empleo en otra cosa?

**EL AFICIONADO AL TEATRO.** Ciertamente.

**EL RÉGISSEUR.** Siga, pues, atentamente lo que voy a decirle y medítelo cuando esté en su casa. Puesto que ha aceptado usted todo lo que le ofrecí, he aquí con qué elementos el futuro artista del teatro compondrá sus obras maestras: con el movimiento, el decorado, la voz. ¿No es muy simple?

Entiendo por movimiento el gesto y la danza, que son la prosa y la poesía del movimiento.

Entiendo por decorado todo lo que se ve, tanto los trajes y la iluminación como los decorados propiamente dichos.

Entiendo por voz las palabras dichas y cantadas en oposición a las palabras escritas; pues las palabras escritas para ser leídas y las palabras escritas para ser habladas son de un orden enteramente distinto.

Hachette. Buenos Aires, 1958. Págs. 137-138.

¿Qué es la generación de los años 60? La que exaltó la juventud hasta el punto de adoptar como lema “nunca confíes en alguien de más de treinta años”, la que teorizó el rechazo de la autoridad y consagró el fin del poder paterno. Asimismo, la que aniquiló cualquier regla o tabú en nombre de la omnipotencia del deseo, convencida de que nuestras pasiones, incluso las más incongruentes, son inocentes, y de que multiplicarlas al infinito, negar la angustia y la culpabilidad significa rozar lo más cerca posible el alborozo, la gran alegría.

**Pascal Bruckner: *La tentación de la inocencia.***

Mi ex marido y yo nos enamoramos a primera vista. Tal vez tenía que haberle mirado por segunda vez.

**(Halley —Mia Farrow— a Cliff —Woody Allen— en *Delitos y faltas*, de Woody Allen).**

... uno de esos hombres que eligen una idea lo mismo que un traje, según la moda, pero que por eso mismo parecen ser los partidarios más acérrimos de una tendencia.

**L. Tolstoi: *Guerra y paz.***

El pecado original del arte es haber querido convencer y complacer, como si se tratara de flores que crecen con la esperanza de terminar en un jarrón.

**Jean Cocteau.**

Un compositor ha de seguir sus propias ideas sin hacer concesiones deliberadas a las teorías, al gusto y a las tendencias de su época.

**Alexander Tansman.**



La fuerza del nuevo orden dominante consiste en que ha sabido encontrar los medios específicos de “integrar” (en determinados casos podría hablarse de comprar, y en otros de seducir) a un número cada vez mayor de intelectuales, y eso en todo el mundo. Esos “integrados” siguen considerán-

dose a sí mismos, con mucha frecuencia, críticos (o, simplemente, de izquierdas), de acuerdo con el antiguo modelo. Y eso contribuye a otorgar una eficacia simbólica muy grande a su acción a favor de la adhesión al orden establecido.

**Pierre Bourdieu: *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal.***

No es verdad —como da a entender la ramponería de los multimedialistas— que la pérdida de la cultura escrita esté compensada por la adquisición de una cultura audiovisual. No está claro que a la muerte de un rey le suceda otro: también podemos quedarnos sin rey. Una falsa moneda no compensa la moneda buena: la elimina (...) La cultura audiovisual es “inculta” y, por tanto, no es cultura.

**Giovanni Sartori: *Homo videns. La sociedad teledirigida.***

La filosofía hindú persigue la liberación; la griega, a excepción de Pirrón, Epicuro y algunos inclasificables, es decepcionante: no busca más que la... verdad.

**Emil Cioran: *Ese maldito yo (Aveux et anathèmes).***

Tú vives en el reino de los cielos. Yo conseguí escapar al mundo real, pero... de repente, me ha atrapado.

**(Judah —Martin Landau— a Ben —Sam Waterston— en *Delitos y faltas*, de Woody Allen).**

Visita nuestra web

**www.aat.es**



**Cuaderno  
de bitácora**

# Trilogía de la juventud II: Imagina

por José Ramón Fernández

Cuaderno de bitácora: curiosa coincidencia. Cuando comenzamos esta ¿singladura? —era 1997— consideramos llamar a la trilogía *Juventud* a secas. Fue comentando un relato que nos daba una de las primeras claves acerca de lo que queríamos escribir. Me refiero a *Juventud*, de Conrad: un viejo capitán rememora su primera travesía, absolutamente desastrosa, y concluye que fue la mejor época de su vida, porque entonces era joven. Una idea muy similar a la letra de *Le temps de l'amour*, la canción de Françoise Hardy que uno de los actores lee al inicio de *Imagina*.

Volvamos al principio. Era 1997 y Javier Yagüe nos llamó, a Yolanda Pallín y a mí, con la idea de escribir una reflexión sobre ese período concreto, el final de la juventud, cruzada con otra, la mirada a lo que ha sido ser joven en el último medio siglo de España. Un proyecto ambicioso que asumimos con humildad y con un trabajo a conciencia. Decidimos hacer tres calas en la historia de nuestro país partiendo de aquel presente y dando saltos de veinticinco años: así llegamos a 1947 y a 1972. Es probable que traicionemos ese pie forzado y llevemos la tercera parte a 2001. Aún es pronto para saber nada.

La primera parte, *Las manos*, se estrenó el 23 de febrero de 1999. Sobre *Las Manos* se ha escrito abundantemente, y no es el objeto de este cuaderno. Baste remitirse a lo publicado en esta revista por Cristina Santolaria hace varios números. Conviene entrar en ese segundo viaje a las Indias que ha sido *Imagina*.

Comenzamos el trabajo ya avanzada la primavera de 1999. Nos habíamos dado un par de meses después del estreno de *Las manos*, por lo que ya empezábamos a recibir el eco de lo que con *Las manos* estaba pasando.

Partíamos de cierta ventaja: el equipo funcionaba; nos habíamos compenetrado muy bien en el primer intento, de modo que ahora jugábamos un juego cuyas reglas conocíamos. En nuestra contra, tres obstáculos: el síndrome de Rebeca, esa pregunta mil veces repetida “¿qué tal lleváis la segunda parte?” seguida del funesto comentario inevitable, “está muy alto el listón”. Una circunstancia puede dar la medida de todo aquello: cuando se repuso la función en Madrid, tras una primera etapa de gira, las estrellas de la Guía del Ocio eran más. Quiero decir que algunos críticos le atribuían una calificación mayor que la que otorgaron en el estreno. El recuerdo agrandaba la calidad del primer espectáculo de la trilogía, y a la comparación se añadía aquello de que segundas partes. No era ése el motivo, pero coincidió aquella circunstancia con nuestra voluntad de evitar que *Imagina* fuese una secuela, “la segunda parte de *Las manos*”. Deseábamos mantener determinados recursos comunes pero teníamos la intención de hacer una obra distinta, perfectamente independiente. Por último,

luchábamos contra una memoria esquinada. La Historia que se ha ocupado de aquellos años está llena de pasiones, de recovecos, de vacíos. Y era una historia mucho más plural, más difícil de concentrar del mismo modo que se concentró la posguerra rural en *Las manos*. Pendía la posibilidad del “no fue así”.

Nuestro trabajo comenzó, como en *Las manos*, por la recopilación de material de la época y la búsqueda del espacio como generador del drama.

De nuevo un rastreo amplio y profundo, desde *La España de Franco* de Tusell hasta docenas de testimonios personales. Y de todo aquello iban surgiendo frases, circunstancias, conversaciones, que entraban en el torbellino de las primeras sesiones y alimentaban una intensa y sabrosa tormenta de ideas.

Al verano llegamos ya con algunas convicciones: entre las más interesantes, tres cosas que marcaban la vida de nuestros personajes: el entorno industrial —eran los tiempos de la “undécima potencia industrial del mundo”, también eran los años en que los obreros llegaron a hacer el triple de horas de huelga que en Francia—, la proliferación de barrios en el extrarradio de las ciudades y la emigración. Veíamos el resultado palpable del final de *Las manos*. Esas personas que salían de su pueblo con una maleta llena de rabia llegaban a estos extrarradios industriales o iban más lejos: uno de cada cinco trabajadores españoles estaba en el extranjero, sobre todo en Francia y Alemania.

En el otoño de 1999 ya comenzaban a hablar los chicos de nuestra pandilla. Ese iba a ser el espacio vital de nuestra obra. Una pandilla de chavales de un barrio industrial en alguna ciudad española. De nuevo huíamos de ubicar la acción en un lugar concreto. La gira nos dirá si hemos acertado. Aunque el barrio tiene que ver con nuestras adolescencias. Esta época que dibujábamos la hemos visto con nuestros ojos, desde el asombro de la niñez. Se da la circunstancia de que somos chicos de barrio. No hemos tenido que inventar. Tan sólo ha habido que saborear la magdalena. Recuerdo un día en que visitamos un aula taller de metalurgia con los actores, en Orcasitas, y luego caminamos por el puente sobre la M40, pasamos por la puerta de Barreiros —hoy Renault, creo, no me fijé— y continuamos junto a la valla del cuartel de Villa-verde. Como ocurriera con la obra anterior, las fronteras espacio-temporales se hacían de repente muy difusas, el paisaje hablaba de un modo de mirar las emociones.

Queríamos que volviese a haber un núcleo de tres chicos y tres chicas, como nexos con el texto anterior, y el espacio comenzaba a dibujar sus modos y sus biografías. Al cabo de algunos meses, sabíamos más de Tina, Mari Carmen, Irene, Richi, Manolo y Fede que si hubieran sido

realmente nuestros vecinos. Las conversaciones con personas que vivieron aquellos veinte años nos abrían territorios que apenas habíamos intuido. Nos impresionaron dos, especialmente: el odio a la escuela, un lugar de escarnio y malos tratos, y la extremadamente difícil relación padres-hijos. Si en *Las manos* apenas están presentes, *Imagina* está plagada de escenas entre padres e hijos.

Por último, algo que nos ofrecía evidentes dificultades: la toma de conciencia en lo político. Aunque en un principio parecía haber mil historias, poco a poco pudimos dibujar una historia posible, que por supuesto no es la única e incuestionable, pero sí pudo ser la de bastante gente de los barrios de muchas ciudades españolas. En ese sentido, el testimonio de obreros del sector del Metal de Madrid, que en aquel tiempo estuvieron vinculados a Comisiones Obreras, nos abrió muchos caminos y nos ayudó a fijar el rumbo que ya necesitaba nuestra escritura para enlazar el último tramo hacia el estreno. Quiero decir que si algo quiere ser esta obra, es un homenaje a esas personas que se partieron la cara en años muy difíciles. Si en algún momento alguien entiende que se hace una parodia o que son ridiculizados es que hemos sido muy torpes, porque si algo queríamos era hacerles justicia.

Y las canciones. Hemos oído cientos de canciones. El hecho de que, salvo Hardy, Pekenikes, Canarios y Víctor Jara, todo lo demás sean anglosajones es bastante casual: hubo propuestas de cantantes belgas, italianos, más franceses, portugueses, canadiense... Buscábamos ese universo poético que describía el anhelo de unos jóvenes que deseaban algo diferente, algo no muy definido, pero que olía y sabía a libertad y a canciones. El mundo exterior, el mundo

deseado, viene a través de la radio, de un programa inventado que a mucha gente le habrá recordado ecos de Ramón Trecet, de Ángel Álvarez, de muchos pinchadiscos que ayudaron a la gente a no ahogarse.

Por último, el encuentro enriquecedor con los actores. El mecanismo ya se había marcado en la primera parte. Los actores recibieron unos doscientos cincuenta folios de escenas escritas, aún sin orden. Tuvieron un primer período de acercamiento, investigación, improvisaciones, en noviembre de 2000, entre las funciones de *Las manos* en el Teatre Lliure y el Rialto de Valencia. Sobre esas improvisaciones, sobre ideas y aportaciones, reescritura. En enero nuevos ensayos, fijación del texto, retoques. Escenas que parten de nuestros escritos, pasan por sus improvisaciones, regresan al papel, se rehacen en el escenario... Finalmente —¿?— el estreno, 1 de marzo de 2001. A lo largo de las tres semanas siguientes, al menos un tercio de las escenas sufren modificaciones, ya de texto, ya de puesta en escena. Las funciones siguen y la obra —un ser vivo— parece estar tomando una forma bastante definitiva.

A estas alturas tenemos dos cosas claras: hemos hecho un trabajo honesto —en sus dos connotaciones: honrado y sensato— y, si nos decidimos en algún momento por añadir al programa un espacio para agradecimientos, el programa de mano de *Imagina* se podría parecer al mapa aquel del cuento de Borges.

Cuando se escriben estas líneas estamos a media singladura; apenas van dos meses de representaciones, y parece que ya están comprometidas más de cien funciones de esta segunda entrega. Nada más hermoso que el viento en las velas. ■

## Trilogía de la juventud II: *Imagina*

### [fragmento]

7 RICHÍ LLEVA A TINA AL TALLER DONDE TRABAJA.

**TINA:** No se ve nada.

**RICHÍ:** Y yo que me creí que eras una chica intrépida.

**TINA:** Si es para no destrozarme las espinillas con los hierros estos. ¿Y tú aquí qué haces?

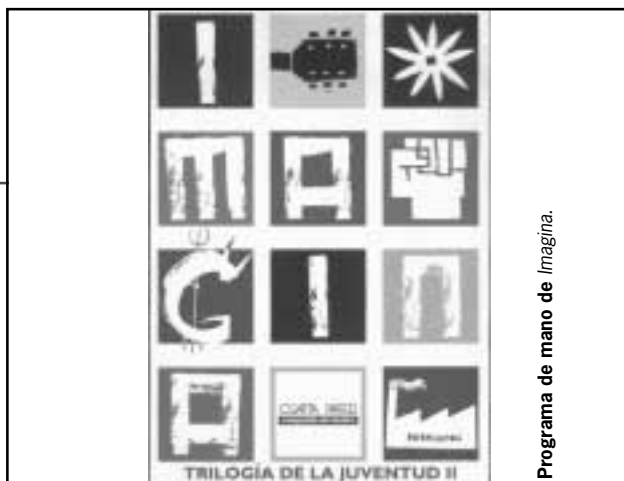
**RICHÍ:** Cuando empecé, de todo. Pero tengo buenas manos y me van dejando para las faenas de mimo. Entiendo los motores. En cuanto les oigo toser sé dónde les duele.

**TINA:** Me mola el olor a gasolina.

**RICHÍ:** Mejor que en la fábrica sí que se está. Entro y salgo, voy y vengo...

**TINA:** ¿Y tu jefe qué dice?

**RICHÍ:** Me da la murga, que para eso es el dueño, pero le compensa. Ni tengo contrato ni quiero tenerlo. Me da la



casa, la comida y me paga por cada arreglo. Así que un poco de aquí, otro poco de allí, y voy tirando. Lo mejor es que estoy cogiendo experiencia. Cuando vuelva mi hermano de Francia, vamos a poner un concesionario. De Renault. O mejor, de Peugeot, que aquí hay menos. (*Richi pronuncia Renault y Peugeot en un correcto francés*).



**TINA:** A ver, a ver cómo lo dices...

**RICHI:** Como se dice: Renault y Peugeot.

**TINA:** ¡Qué bien suena!

**RICHI:** Es lo único bueno que me ha quedado de esos gabachos. Y con el tiempo se me terminará olvidando.

**TINA:** Ni se te ocurra. A mí lo que más me gustan son los idiomas. Bueno, de momento sólo estudio inglés porque las secretarías con inglés ganan una pasta. Por eso y para poder viajar por todo el mundo, no te vayas a creer que soy una pesetera, qué va. ¿Tú no quieres viajar?

**RICHI:** Yo ya estoy muy viajado. Ven.

**TINA:** Eso está sucio.

**RICHI:** Que va... ¿Sabes que estás preciosa?

**TINA:** ¿No tienes algo para poner encima? No sé. ¿Una manta?

**RICHI:** Mira cómo se echan para atrás. Como si fueran de un Rolls.

**TINA:** Para, que me voy a marear.

**RICHI:** ¿A dónde te llevo?

**TINA:** No sé. A Tombuctú que debe estar a tomar por saco.

**RICHI:** Pues vamos, princesa. *(Richi la besa. La recuesta en lo que se supone que son los asientos de un coche desgastado. Tina está incómoda).* ¿Qué pasa?

**TINA:** Que se me está clavando un hierro.

**RICHI:** Es una llave inglesa. Trae. *(Se repite la jugada).* ¿Qué pasa?

**TINA:** ¿Eso que se mueve es una rata?

**RICHI:** No, aquí tenemos gato. *(Idem)* ¿Y ahora?

**TINA:** Nada. Que no estoy cómoda. Y que me haces cosquillas. Quitá.

**RICHI:** Es que no te relajas.

**TINA:** Ya. ¿Y eso cómo se hace?

**RICHI:** Tienes que dejarte llevar.

**TINA:** Es que si me dejo llevar me metes mano y me pones más nerviosa.

**RICHI:** ¿Y tú sabes cómo me pones a mí?

**TINA:** ¿No tienes música?

**RICHI:** No.

**TINA:** Es que la música es lo que más me gusta. Si la vida tuviera hilo musical me pasaría el día bailando.

*(Silencio triste e incómodo).*

**TINA:** Espera.

**RICHI:** Soy un bestia ¿no?

**TINA:** No.

**RICHI:** Vamos. Te llevo a casa.

**30 AURELIA**

*Están a oscuras. Aurelia, con una vela en un plato. Se acerca a la mesa.*

**VERO/AURELIA:** Y ella le dice que no se asome, que no le vean. Acaban de llegar, así que no saben que has entrado.

**FEDE:** ¿Están vigilando?

**VERO/AURELIA:** Tú me dirás. Tres señores metidos en un taxi subido a la acera. A estos los van a contratar donde Mortadelo y Filemón.

*Y Aurelia le pregunta si ha merendado.*

**FEDE:** No se moleste. Venía para traerle un dinero que se ha reunido entre los compañeros de la fábrica y para ver si necesita ayuda. Mientras sale su marido.

*Fede le da a Aurelia un sobre. Aurelia le mira en silencio.*

**VERO/AURELIA:** De aquí a que salga me va a hacer falta la jubilación. Es del partido y lo saben. Pintan bastos.

**FEDE:** Eso no puede ser.

**VERO/AURELIA:** Pues yo ya no me creo lo de la caída inminente de la dictadura. Será que llevo años oyéndolo. Al final va a resultar que tenían razón Fernando y Federico hace cosa de ocho años: la oligarquía va transformando los mecanismos de poder y cuando se muera Franco seguirán mandando los mismos. Va a haber que echarle más paciencia de la que esperábamos. El asunto es no rendirse.

**FEDE:** ¿Cuándo le han cortado la luz?

**VERO/AURELIA:** Ayer mañana. No pasa nada. La pena es que no haya sabido antes que ibais a venir con esto. Los compañeros han sido muy generosos. Digo que es una pena porque he llamado a una hija que tenemos en Granollers para pedirle dinero.

**FEDE:** ¿No tiene más hijos?

**VERO/AURELIA:** El pequeño, que tiene trece años. Está abajo, dando patadas al balón. Apenas conoce a su padre. Nació cuando lo encerraron la primera vez, y no lo vio hasta que tenía seis años. Y luego lo volvieron a coger cuando lo del primero de mayo, en el 70.

**FEDE:** Por lo menos ahora no le pueden echar mucho tiempo, no ha hecho nada.

**VERO/AURELIA:** Ahora puede ser peor. La mujer de Gerardo sabe lo que dice. Hace seis años, cuando metieron a Camacho en la cárcel, le echaron seis años. Ahora, por lo mismo, han pedido veinte.

**FEDE:** Y usted como está.

**VERO/AURELIA:** Muy mal, porque me tratas de usted. En cuanto me trates de tú se me pasa.

**FEDE:** Perdona.

**VERO/AURELIA:** No, si es normal. Si es que se me debe de estar poniendo cara de viuda. Que conste que tengo cuarenta y cinco, nada más. Pero es que esto es así casi desde que nos casamos. Le teníais que haber conocido hace diez años. Entonces estaba en Standard Eléctrica. Trabajaba sus ocho horas en la fábrica, y luego se iba a ensayar, porque estaba en el grupo de zarzuela que tenían en Standard. ¿Le habéis oído cantar?

**FEDE:** No.

**VERO/AURELIA:** ¿A que te he sorprendido? Pues la próxima vez que le veáis le decís que os cante alguna romanza. Él dice que si canta es que no han podido con él. Que no podrán con él mientras siga siendo una persona. Es su manera de estar vivo.

# Dramaturgia de Fuenterrabia

David Barbero

## El Drama y sus lenguajes

de  
**Alfonso Sastre**  
 Dos tomos  
 Edición:  
**Editorial Hiru**  
 (dos tomos)



Alfonso Sastre es el autor teatral en castellano que más atención ha prestado a reflexionar sobre los aspectos teóricos de la escritura dramática y sobre el fenómeno escénico en general. Sus publicaciones así lo demuestran.

En los últimos años del recientemente concluido siglo XX, ha escrito esta extensa obra, más de mil setecientas páginas, sobre las relaciones entre el teatro y el lenguaje hablado, escrito o literario, publicada ahora por la editorial Hiru bajo el título de “El drama y sus lenguajes”.

Es una obra planificada, desde el principio, para ser desarrollada en siete libros. Estos siete libros tenían ya determinados sus títulos desde antes de ser escritos: *El actor en el laberinto de la lingüística*, *El drama de la parlatura*, *Teoría del poema*, *Poética del drama*, *Música, drama y espacio óptico*, *Las artes del actor*; y *Tercer lenguaje y método gramático en el drama*.

Toda esta planificación podría llevar a pensar que este “metalibro” está estructurado de una forma rígida y académica, al estilo de un profesor de enseñanzas medias. Sería una deducción equivocada. Este discurso teórico de Alfonso Sastre sobre las cuestiones más profundas del hecho escénico tiene un estilo casi narrativo. En él, hay constantes referencias a acontecimientos puntuales. Existen numerosos apuntes sobre sus lecturas preferidas. Aparecen comentarios sobre las experiencias vividas por el autor, muchas de ellas en su faceta de espectador de teatro.

En cierta manera, podría entenderse esta obra como un diario intelectual. El propio Alfonso no descarta la consideración de una “novela teórica” o de una autobiografía más ideológica que anecdótica. El autor destaca su cercanía a *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing. Incluso hace referencia a que, en algunos momentos, dudó en ponerle un título como el que encabeza esta reseña, en la que se pretende, además de exponer del modo más fiel el contenido de estas reflexiones,

animar a introducirse en la aventura de ir descubriendo gozosamente el pensamiento teórico de un gran autor teatral.

## Lingüística

Ha quedado dicho que el primero de estos siete libros lleva el título de *El actor en el laberinto de la lingüística*. Este enunciado da las claves de su contenido. Va principalmente dirigido a los actores y es una reflexión sobre el aspecto “léxico” del teatro. Pretende ser un minimanual sencillo para entrar en contacto con los principios lingüísticos más fundamentales. Parte de los terrenos de la lingüística en general —sobre todo de la fonética— para aterrizar en aspectos concretos de la representación teatral, deteniéndose en los problemas de los sonidos que han de proyectarse desde el escenario.

Como conclusión de estas primeras reflexiones, Alfonso Sastre asegura que “sueño con un tiempo en el que las maneras de hablar y la fuerza de los sonidos no sólo se asienten en el alma de los actores sino en el espíritu de las compañías de teatro como colectivos”.

En el segundo libro, el concepto clave es “parlatura”. Viene ya en el título *El drama como parlatura*. Desde el principio, Alfonso plantea las preguntas sobre las que va a reflexionar y a las que va a intentar dar respuesta: ¿De qué manera o maneras hablamos? ¿Son más las semejanzas o las diferencias en las distintas lenguas? ¿Son condicionantes las determinaciones sociales de quienes hablamos: sexo, lugares, clases, oficios o profesiones? ¿Hay unas maneras femeninas de hablar y otras masculinas? ¿El habla del teatro es el mismo que el de la vida? ¿Cómo se debe hablar en el teatro, en general, y en el drama en particular?

En este libro, el autor hace, seguramente sin pretenderlo, un alarde de erudición y de un profundo conocimiento en muy diversos campos de la filosofía, la



psicología y la ciencia. Define a los escritores de teatro como cultivadores del arte de la parlatura. Define también a los actores como seres parlantes en su vida corriente que, en su vida de teatro, hablan de acuerdo con una escritura elaborada por otro para ese momento.

En este punto, Alfonso Sastre no tiene ningún reparo en llegar hasta las últimas consecuencias prácticas: “Nosotros, los escritores, ponemos la (cierta) exactitud en el caos, la confusión o la imprecisión de lo parlante. Los actores ponen lo demás (parte de los demás). Desde luego, hay que tener cuidado con la tendencia de algunos a retornar el texto al estilo propio —¡a la realidad!— de lo “parlato”. Sacrifican para ello el trabajo del escritor, como diciendo: este escritor hace literatura, volvamos a los orígenes, al momento en el que las gentes verdaderamente hablan”.

### Poesía

Los libros tercero y cuarto, temáticamente son uno sólo. El propio Alfonso asegura que su división está basada en las dimensiones del texto y en el deseo de no hacer un libro demasiado voluminoso. Sus títulos son *Teoría del Poema* y *Poética del drama*. Los dos tratan sobre las relaciones entre la poesía y el teatro. Desde luego, no se trata de que se pueda escribir teatro en verso o en prosa. Se analizan, en profundidad, las características esenciales de la prosa y del verso. Se estudian los requisitos formales de la poesía y la libertad para romperlos. También se investiga sobre “la literatura como una de las formas de la poesía, noción abarcadora del conjunto de las artes, porque hay una amplia variedad de formas poéticas: verbales, musicales y plásticas, que especifican la generalidad del poema”.

En estas disquisiciones sobre la esencia de la poesía y sobre los significados de la representación de la realidad, el autor maneja con gran agilidad las opiniones de destacados filósofos y ensayistas de diversas épocas de la historia. Tampoco se olvida de aplicar estas teorías a la práctica teatral más concreta. Incluso termina con una autodivisión de los tres periodos fundamentales de su propia escritura teatral atendiendo directamente a las características del lenguaje empleado.

Alfonso Sastre hace varias alusiones, no sé si son verdaderas, a su falta de buen oído musical. Pero, por el contenido del quinto de los libros incluidos aquí, sus conocimientos y sobre todo su sensibilidad musical es muy elevada. Lleva el título de *Drama, música y espacio óptico*. Sus reflexiones van encaminadas a descubrir las implicaciones y los conflictos entre el espacio y el tiempo en relación con el drama. Partiendo de las divisiones aristotélicas, analiza las formas más especialmente temporales que se dan en la música, y las formas más especialmente espaciales, que se visualizan en el escenario y en el espacio óptico.

El autor defiende la siguiente tesis: “Todos ponemos música —de un modo o de otro— cuando escribimos un drama, en un espacio real/imaginario. Una obra audio—visual se presenta en un espacio—tiempo real en el cual se materializa. Esa obra contiene ‘música’ y aparece (se da) en un espacio ‘óptico’”.

El sexto libro lleva el título de *Las artes del actor*. Se refiere a problemas más concretos y cotidianos que los tratados hasta ese momento. Tiene también una estructura distinta a los otros y está dividido en numerosos capítulos de cortas dimensiones. Los enunciados de los temas tratados dan una idea de su contenido: “Sobre los silencios”, “La importancia de los gestos y los tonos”, “Tener buena voz”, “El teatro y la tecnología”, “El maquillaje como poesía”, “En cuanto al pelo” o “Sobre las escenas eróticas”. Además, hay alusiones y referencias a Gordon Craig, Stanislavski, Meyerhold, Bertold Brecht, Grotowski, Peter Stein, Robert Wilson, Giorgio Strehler o Tadeusz Kantor.

### Tercer lenguaje

El libro que cierra esta extensa publicación tiene tres partes. Las dos primeras se recogen en el título, *Tercer lenguaje y método gramático en el drama*. La última es una “miscelánea de conclusiones provisionales y previsiones de trabajo para un drama futuro”.

El *tercer lenguaje* se propone como una síntesis dinámica y superadora de contrarios que se enfrentan. Se trata de superar la dicotomía de tener que elegir entre una escritura “dramática” o una escri-

tura “épica”, entre un lenguaje que imite las hablas corrientes o crear un lenguaje literario. Este “tercer lenguaje” sería un compromiso que cada uno debe descubrir en los abismos de su propia interioridad.

El *método gramático*, que además es musical, constituye un intento de aplicar al teatro, y más en concreto a la actuación, un método análogo al que se emplea en el proceso de la escritura dramática. En la práctica, acentúa el trabajo de mesa con el fin de llegar a la memorización del texto “con todo ya decidido”: movimientos, gestos, entonaciones, significado, intenciones, etc. En este camino, Alfonso Sastre dedica una atención pormenorizada a aspectos concretos como las palabras y las oraciones, la continuidad y los intervalos en los mensajes literarios, la posible conflictividad del sonido y la significación, o a la relación entre las letras vocales y las consonantes.

La parte dedicada a las conclusiones provisionales, termina explicando la noción de “textamento” (con x). En sus propias palabras, “textamento” es “el drama como expresión de nuestra ¿última? voluntad, en una postumidad de hecho. Nosotros, los escritores de teatro, no estamos allí donde se cuece el espectáculo que ha de ver la luz pública. Mis textos son siempre una especie de voluntades póstumas, legados al mundo del teatro (directores, actores, productores) un mundo en el que soy generalmente ignorado, cuando no rechazado”.

Las dos últimas frases de esta obra extensa y múltiple merecen ser recogidas como resumen de lo que Alfonso Sastre ha expresado a lo largo de sus páginas: “El ser humano es, a la vez, práctico y agónico, profético y agonizante, moribundo y militante, poético y político. Los actores del futuro tendrían que levantar sus nuevos campamentos sobre esta paradoja”. ■

# Cuando las mujeres no podían votar. El crepúsculo del paganismo romano

de Alberto Miralles

Magda Ruggeri

**Quando las mujeres  
no podían votar.  
El crepúsculo del  
paganismo romano**

de  
Alberto Miralles  
Edición:  
Espiral-Fundamentos,  
Madrid 2001

La poliédrica personalidad de Alberto Miralles se proyecta en un sinfín de actividades: artículos, ensayos, novelas; pero la producción dramática constituye siempre el núcleo de su ocupación por su inmediato impacto sobre el público y en consecuencia por su mayor influjo en la sociedad. En su teatro se exalta siempre la lucha y la acción, aspectos presentes ya en sus primeros espectáculos del teatro cántaro. Su espíritu de rebelión, de ruptura con la moral imperante en búsqueda de nuevos horizontes,

en ocasiones representados por personajes (Colón), ambientes (Italia del Renacimiento) o mitos históricos (Fausto), es en realidad un espíritu preocupado por el contexto actual.

Las dos obras que aquí se editan, aunque se hallan ambientadas en los años 30 la primera y en los 50 la segunda, tratan problemas siempre actuales como las reivindicaciones fundamentales del ser humano y la educación de los jóvenes a través de la memoria histórica. Como siempre, lo hace de manera burlona y



divertida para que el mensaje alcance al mayor número posible de espectadores, incluso a quienes van al teatro sólo para divertirse, y sin duda no se sentirán defraudados por estas dos obras sino que admirarán “el eterno brillo de los fuegos de artificio en el lenguaje, la vertiginosa agilidad de los diálogos, el atractivo de sus elementos musicales” como afirma María José Ragué, que prologa las dos piezas.

En *Cuando las mujeres no podían votar* trata del enfrentamiento entre las sufragistas y el socialismo en 1931 y bajo un retrato cómico de estas mujeres plantea una reflexión sobre problemas reales del día de hoy. La obra recuerda *Comisaría especial para mujeres* y posiblemente no es casual que los personajes más emblemáticos tengan el mismo nombre, Mariana, y las dos sean criadas. En efecto también en esta obra al principio la sirvienta parece una persona intrascendente y resulta ser la única que muestra siempre un juicio certero.

Mientras las sufragistas se pierden en discusiones fútiles, se emborrachan y no están en condiciones de celebrar el mitin, Mariana se adueña de la situación y hablará al público enfocando el problema femenino como problema de esclavitud social: “Una minoría elitista de damas vinculadas a los círculos literarios y culturales jamás comprenderá la necesidad de las trabajadoras de las minas o de los telares y sólo se preocupará de cuestiones caritativas...” (p. 68). Una afirmación que recuerda la de la protagonista de *El concierto de San Ovidio* de Buero Vallejo. En efecto Adriana dice de Melania de Salignac: “Ella nunca habrá padecido miedo o hambre..., como nosotras (...) ¿Qué es capaz de hacer esa damisela remilgada y rodeada de criados al lado de una mujer entera y verdadera?”.

*El crepúsculo del paganismo romano* divierte a los espectadores, que rememoran las consignas de las clases de Formación del Espíritu Nacional y de Religión aprendidas de memoria, mientras reflexiona sobre aquella ridícula manera de educar, consideración que ya queda manifiesta en uno de los epígrafes de la obra: «La educación religiosa del franquismo fue una espléndida cantera de librepensadores precoces» (Antonio Muñoz Molina).

La acción se desarrolla en dos colegios, uno femenino y otro masculino, donde se representa la misma obra, obviamente interpretada respectivamente por repartos de sólo chicas o chicos, y donde los jóvenes recurren a estratagemas para encontrarse y contarse también los acosos sexuales de sus educadores que utilizan su poder para obligarlos al silencio. La situación estallará por el suicidio de una compañera, Reme, desesperada por no haber sido creída tampoco por sus padres que llegan a culparla a ella. Por su rebelión los chicos serán expulsados del Colegio, pero su gesto no habrá sido del todo inútil, pues también el falangista y el padre Guerenabarrena serán alejados de sus puestos. Por cierto, los chicos que pueden permitírselo se irán al extranjero como única posibilidad de enfrentarse al nacional-catolicismo sin quemarse en el empeño.

La última escena es muy importante porque subraya la cerrazón al razonamiento, la imposibilidad de hablar, el recurso acomodaticio al olvido de estos chicos educados bajo la dictadura franquista. Sin duda constituye un fuerte llamamiento de Miralles contra la pérdida de la memoria histórica. Según él, los españoles no deben olvidar y la obra se cierra con la intervención de Marisa que afirma: «Todos lo hemos olvidado... aunque yo, por las noches, a veces me despierto gritando». ■



COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega



# Pergamino de la historia de Francia

de Francisco Benítez

José Luis Miranda

**Pergamino de la historia de Francia**

de  
Francisco Benítez

Edición:  
Diputación de Córdoba



La Diputación de Córdoba ha publicado *Pergamino de la historia de Francia* de Francisco Benítez, obra que ganó el *III Premio de Teatro Duque de Rivas*.

El teatro de Benítez parece nacer de una dolorosa raíz sombría y establece una permanente batalla entre la realidad y el deseo, los sueños y su forzoso aterrizaje, la apariencia gloriosa y el espejo grotesco. Teatro que vive ajeno a todo lo que no sean sus propias tendencias, sus propios talleres, sus núcleos obsesivos. Los personajes de sus obras parecen depender de una fuerza perturbadora y secreta que condiciona sus acciones y sus proyectos, y que siendo la causa de sus desgracias no lo será de sus satisfacciones. Teatro que nos presenta uniones malditas, castigos misteriosos, mallas que entrelazan víctimas en lugar de relaciones o conflictos entre seres humanos.

El lenguaje de Benítez oscila entre dos tendencias que se oponen y se equilibran. Por una parte, hay escenas —y obras enteras— escritas en verso libre con voluntad de exuberancia, de sensualidad acústica. En otras ocasiones, su lenguaje se hace cortante, nítido, ávido de lucidez, de palabra que amenaza herir con la verdad.

En sus obras más recientes el teatro de Benítez se había despojado de personajes y de sonidos, buscando la sobriedad y encerrándose en un lenguaje casi telegráfico.

Con el *Pergamino de la historia de Francia* vuelve Francisco Benítez a sus orígenes, al desbordamiento verbal, a la utilización de un número elevado de personajes y a unas exigentes necesidades de montaje, incluyendo una estructura escénica de tres alturas, capaz de ofrecer la posibilidad de nueve espacios escénicos que deberán comunicarse, horizontal y verticalmente, con sus espacios contiguos. Además, técnicamente el escenario deberá estar preparado para que ocurran maravillas. Por ejemplo, deberá diluviar sangre, mientras La Papisa bebe una pálida infusión de flores.

En realidad, nos encontramos ante un retablo profano. Será un Coro de Picadores, “avergonzado de su alianza con las raíces de

la sangre”, quien nos introduzca en este pergamino, en este documento escrito en la piel, estirada y limpia, de una res, para contarnos —es un decir— la historia de la cercana Francia. Veremos sobre el escenario al llamado Rey de Francia, que en confesión permanente con su Bufona —“la oreja necesaria” — suplica que le lleven ante sí a su hijo o hijos, esos desconocidos.

La petición de un rey es una orden. Hay que buscarlos. ¿Aspirantes?: todos los hijos de Mamá Trompeta. En realidad, Mamá Trompeta es algo más que una madre, es la madre de todas las madres. Con ella empieza el mundo y no sabemos si en ella acaba. En esta función sólo conoceremos a unos pocos de todos los millones de hijos posibles de Mamá Trompeta. Los hijos varones son de una ingenuidad sólo comparable a su indefensión. En cambio, ella, la hija, la Sota de Bastos, será la candidata permanente a ocupar el trono de Francia, reine quien reine.

Asesinatos, conspiraciones, bodas en presencia de La Papisa con su “tiara de oro donde habitan los pájaros”. ¿Dónde estamos? En el teatro. Al final, todo vuelve a ser un amargo despertar que nos traslada de un carrusel de fantasías a la pesadilla cotidiana. Todo ha sido un sueño, una farsa de la que Mamá Trompeta culpa a su marido, el indefenso Manolo, que hipnotizado por el carro de los cómicos se inventó Francia.

Estamos, por lo tanto, ante un conflicto doméstico. Conflicto de la pareja que difícilmente podrá sobrevivir sin máscaras protectoras, sin el disfraz piadoso de cada día. Y el desierto paterno-filial. Y el pantano materno-filial.

Este *Pergamino* busca —y consigue— enhebrar con palabras deslumbrantes el desasosiego, la ternura, el caos sentimental, el dolor de los momentos lúcidos y el placer tan breve. Es un teatro que se apoya en las sensaciones ambivalentes que producen unas imágenes orientadas a enfrentar la belleza y al miseria —“Ajo y zafiros en el fango”, según el famoso verso de T. S. Eliot—. Teatro que pretende escenificar los sueños imposibles, los sueños verdaderos. Y, además, darle pergamino, cobijo y pasodoble. ■



## EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE

Recuerdo muy bien aquella primera ocasión en la que, casi de niño, alguien me llevó al teatro por primera vez. Recuerdo muy bien la sensación de entrar en aquel inmenso espacio, el crujido de la tarima del suelo, las viejas cortinas rojas, el polvoriento tapiz del escenario, los apresurados acomodadores que con tintineos de bolsillos recorrían incansablemente los pasillos arriba y abajo girando hábilmente la mano a la vez que repartían los programas, y un cierto y familiar olor semejante a las habitaciones cerradas que se nos tenían vedadas en casa de los abuelos. Recuerdo muy bien que se trataba de *Sueño de una noche de verano*, de un tal “Chakespeare”, extraño e impronunciado nombre que con asombro y cierta curiosidad así había leído por primera vez en una de esas series de escuálidos libritos de bolsillo (que aún conservo) y que con páginas algo ásperas y pardas coleccionaba de niño en el internado. Nuevo mundo que a dos pesetas compraba religiosamente cada mañana de domingo en la misma maloliente, gris y desordenada papelería donde también adquiríamos y cambiábamos nuestros atesorados cromos.

Recuerdo muy bien de esos años grises a Doña Adelaida, temida profesora de Lengua y Literatura, la de los varios ceros, y también recuerdo de ella aquel mágico día que modificó una de sus temidas y temibles clases, en las que te sacaba

al encerado y volvías a tu pupitre con demasiados ceros en el bolsillo, tantos a la vez, y tan imposibles de compensar, para leernos a Shakespeare, y ante más de un acné boquiabierto, nos contaba cosas, ilusiones y magias de una de sus obras, una titulada *Sueño de una noche de verano*.

Quién iba a decir que, pocos años después, cuando aquella primera vez fui al teatro, iba a tener tan presente aquella primera relajada “clase” con Doña Adelaida. ¡Pero allí estaban! ¡Era de verdad! ¡Eran de verdad! Lasandro, Titania, Puk, Elena, Demetrio, Paris, Oberón y Hermia jugando, riendo, amando y volando con los improvisados cómicos y las intangibles hadas. ¡Qué bello recuerdo y qué imponente emoción la de aquel adolescente llamando y abriendo a las puertas del Teatro!

Luego muchas colas ante mil taquillas recontando todas las monedas de nuestros agujereados bolsillos, y también números sudados y mugrientos que se repartían

con expectación, y a veces con desengaño, para la clá en aquel animado bareto de la calle Los Madrazo mientras mi cuerpo, mi ciudad y mi país iban imperceptiblemente despertando, caminando y cambiando.

¡Y cómo han cambiado las cosas!

Hace nada fui al de La Comedia, a “ver” por enésima vez *El alcalde de Zalamea*, y digo a “ver” intencionadamente, porque casi no se escuchaba nada, y casi era imposible mantener la atención debido al incomprensible comportamiento de los adolescentes que literalmente tenían tomada la sala con sus risas, juegos, modales y falta de respeto, no ya hacia el público, sino hacia los actores y sobre todo hacia Don Pedro.

Sé que es un tópico hablar de estas cosas y sé que es diplomática y políticamente incorrecto. Pero ahí están los hechos y tantas amargas e impotentes sensaciones, y me pregunto si no estamos equivocados, si los exiguos recursos reservados a la Cultura, y en especial al Teatro, en comparación con los que se manejan en llamada “Cultura de masas” (qué bien puesto el nombre), no están sino tratando de mantener, a duras penas, algo que, me temo, está clínicamente muerto, sin renuevos, sin savia por brotar, sin luces de arco iris, con su esperanza herida.

¿Para qué de esos impresionantes montajes, de ésas inmejorables

producciones, de esas inolvidables interpretaciones, de esas imponentes puestas en escena, si, como también siento en el Teatro Real o en el Auditorio Nacional, somos casi todos luces semiapagadas, cultura arrugada, casi “prefósiles” de un ecosistema por extinguir?

¿No habrá que hacer un mayor esfuerzo en despertar nuevos vientos, preparar la tierra de mañanas y llenar las aulas de Doñas Adelaidas y regar cariño hacia la escena, leer teatro antes de que sea demasiado tarde, y sembrar? ¡Qué bella palabra! Sembrar mañana. Sembrar Teatro. Sembrar esperanza. Sembrar. ■



**Victor J. Monserrat**

Catedrático de Entomología y Poeta  
Departamento de Biología Animal y Entomología  
Facultad de Biología  
Universidad Complutense de Madrid

José María Torrijos



Cuando alguien, a los dieciocho años de su edad, tiene escritas casi setenta títulos teatrales (aunque sea en colaboración), se dice que estamos ante una precocidad infrecuente. Cuando dichas obras abarcan todos los géneros tradicionales (tragedias, dramas, comedias, zarzuelas, sainetes, tanto en prosa como en verso), decir que es un novel escritor, con un prometedor futuro, no parece exagerado. Cuando decide prescindir de toda esa obra, por inservible, y partir nuevamente de cero, estaremos seguros de hallarnos ante un ingenio prolífico y un rebelde con causa. Cuando, además, su empeño artístico es llevado a la novela, el periodismo y el cine, incluso a su propia vida, ya no cabe la menor duda: ese sujeto no puede llamarse sino Enrique Jardiel Poncela.

Este madrileño injertado de aragonés, cosmopolita por vocación y convicción, es uno de los más peregrinos y abundantes autores del teatro español contemporáneo, dos cualidades que definen bien sus cualidades y, también, sus defectos. Desde su primer estreno, en 1927, año que parece llamado a denominar a toda una generación, hasta 1949 con su despedida de los escenarios, veinticuatro estrenos colman de éxitos y fracasos una trayectoria impar en nuestro panorama escénico contemporáneo. Desde *Una noche de primavera sin sueño* hasta *Los tigres escondidos en la alcoba*, la obra estrenada de Jardiel muestra la guerra constante contra el tópico y la cursilería reinantes (dentro y fuera del escenario), el proyecto de hacer reír a los españoles (antes y después de la guerra) de otra forma más moderna y, en fin, la lucha por la vida, en lo que a su propia persona, su forma de vivir y de crear se refiere. Jardiel fue un incomprendido incluso por el propio Jardiel. Nada mejor que sus comedias, sus prólogos y esquemas detallados, sus propias cartas, para comprender que el desequilibrio forma parte inherente y magnífica de todo cuanto vivió y escribió: los arranques deslumbrantes de sus obras, la improvisación de sus finales, la prisa y el disparate, jalonan la obra de este autor que regresa una y otra vez a los escenarios comerciales, a los festivales universitarios, recogiendo el éxito y el aplauso que más de una vez, en vida, se le negó. Como si Jardiel Poncela, un autor de ida y vuelta, quisiera eternamente constatar que no se había equivocado.

El grupo de humoristas del 27, que comenzando en la prensa de humor cristalizó escribiendo para el teatro, tras su paso por el negro túnel del cine (Neville, Jardiel, Tono, Mihura, López Rubio), enredados como cerezas, van cumpliendo el centenario de sus natalicios. La reposición de sus obras, el acercamiento sereno y crítico a sus textos, será el mejor modo de celebrar un arte nuevo de hacer comedia, de construir diálogos, de aportar nuevos argumentos y perspectivas, una manera sutil e irónica de contemplarse en el espejo. Y en ese quinteto ilustre y divertido, Jardiel Poncela ocupa, sin duda, el lugar más arriesgado y menos conformista. ■

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



INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES  
ESCENICAS  
Y DE LA MUSICA  
SUBDIRECCION GENERAL  
DE TEATRO

