

LAS PUERTAS DEL
DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



500 pts. Siglo XXI. Verano 2001. Número 7



REESCRITURA E INTERTEXTUALIDAD

Juan Mayorga. Ernesto Caballero. Ignacio del Moral. Antonio Onetti. Itziar Pascual. Santiago Martín Bermúdez.

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERA
Patricia Población

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
Juan Polo
Laila Ripoll

José Sanchis Sinisterra
Miguel Signes Mengual
Pedro Manuel Villora

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fermín Cabal

Jesús Campos García
Salvador Enríquez
Alberto Fernández Torres
Santiago Martín Bermúdez
Ignacio del Moral
Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

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

IMPRIME
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

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

Las puertas del drama

(Cabecera inspirada en una frase de *El público* de Federico García Lorca)

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]

Una cuestión de autoestima (1)

Jesús Campos García

4. Entre autores

Yo te cito, tú me citas, a él le citan...

Coloquio informal sobre la intertextualidad

Juan Mayorga, Ernesto Caballero e Ignacio del Moral

10. La escritura analógica en *Madre Gallo*

Antonio Onetti

12. A orillas del lago de Como

Itziar Pascual

14. Los encantos de la culpa intertextual

Santiago Martín Bermúdez

16. Casa de citas o camino de perfección

17. Cuaderno de Bitácora

Entre tinieblas

Fermín Cabal

19. Libro recomendado

La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias de José A. Sánchez

Guillermo Heras

22. Reseñas

Amestoy, documento y tradición de Ignacio Amestoy, Francisca Vilches,

José Ramón Fernández. Por Ignacio del Moral

Teatro diverso 1973-1992 de Carmen Resino. Por Fernando Almena

Perfume de la memoria de Miguel Murillo. Por Virtudes Serrano

27. El teatro también se lee

Alfonso E. Pérez Sánchez

28. Confesiones

José Luis Miranda



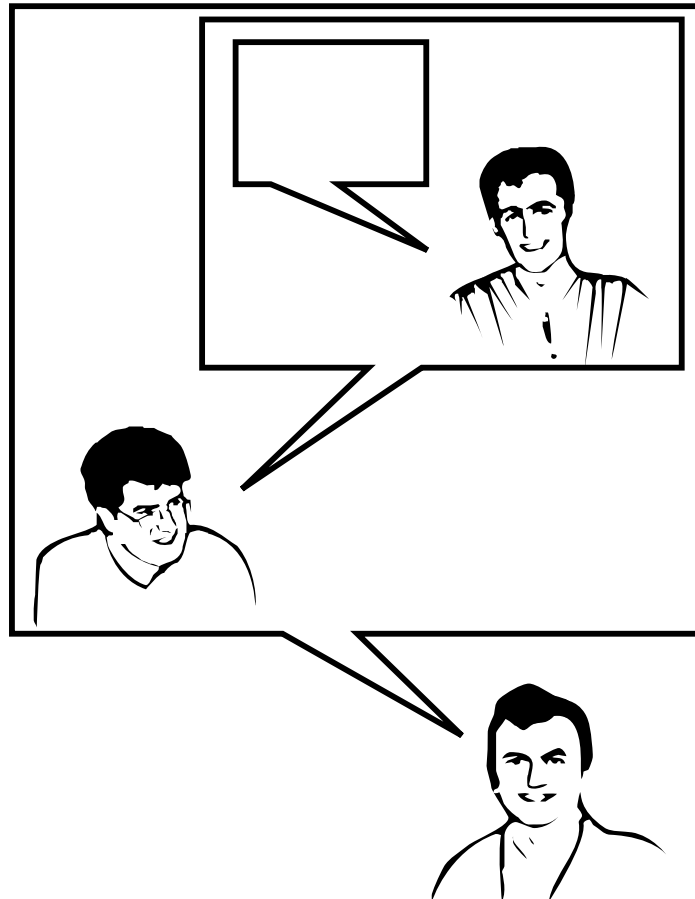
**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE LAS ARTES
Dirección General de Promoción Cultural





Yo te cito, tú me citas, a él le citan...

COLOQUIO INFORMAL SOBRE la intertextualidad

Personajes

Juan Mayorga, Ernesto Caballero (en cuya casa tiene lugar el encuentro y además nos da de comer) e **Ignacio del Moral**, que es quien, comisionado por **Las Puertas del Drama**, propicia la encerrona.

El objetivo de la reunión, cambiar impresiones sobre la intertextualidad: ¿un recurso estilístico? ¿un signo (del fin) de los tiempos? ¿un género? ¿una expoliación?

Prólogo

A micrófono aún apagado, se inicia la charla, y se trata de delimitar el tema a debatir, para evitar la excesiva dispersión. Desde el principio queda claro que nadie quiere asumir un papel protagonista, y que nadie se considera experto en el asunto. Se tratará, en suma, de cambiar impresiones, reflexionar en voz alta... si el resultado tiene interés... bueno, eso el lector ha de juzgarlo.

Como en tantas ocasiones, el discurso a veces da vueltas, se torna repetitivo, se incurre en desvíos excesivos... la presente transcripción, por lo tanto, no es literal, sino un resumen aproximado y posteriormente retocado de lo que allí se dijo.

El procedimiento ha sido el siguiente:

La charla fue grabada en cinta magnetofónica, y luego paciente y eficazmente transcrita, de forma más o menos literal, por nuestra compañera Pura. Esta transcripción fue editada por Ignacio del Moral, eliminando rodeos y reiteraciones excesivas, resumiendo párrafos excesivamente farragosos, incoherencias, frases inacabadas... propios del discurso verbal... y posteriormente enviada a Juan Mayorga y Ernesto Caballero para que pulieran, quitaran o añadieran a sus intervenciones aquello que, sin traicionar el espíritu inicial del encuentro, les pareciera adecuado para facilitar su comprensión.

El resultado es lo que sigue:

Clack (la cinta arranca)

ACTO I

I. DEL MORAL. Parece que, en los prolegómenos de la charla ha habido un rápido consenso acerca de que lo que hoy se define como intertextualidad es algo que siempre ha existido aunque no se le haya dado este nombre; y que ahora parece que es una práctica específica que casi, casi, define un género.

E. CABALLERO. Yo corroboraría lo que estábamos diciendo... Efectivamente, antes comentaba que el propio Shakespeare, ya en el colegio se adiestraba en lo que se llamaba la *lively turning* (algo así como el repaso vivificante), que eran toda una serie de ejercicios consistentes en reescribir pasajes de la *Metamorfosis* de Ovidio, de los trágicos griegos..., y parece que Shakespeare era muy bueno en este tipo de ejercicios. Pues bien, esta habilidad está en la base de sus obras: *Marco Antonio y Cleopatra* es casi una reescritura de Plutarco y en *La tempestad* se intercalan pasajes literales de Pascal y esto no se calificaba de intertextualidad sino que era el gusto de la época. El gusto de la época no buscaba la originalidad, sino ver como se recreaba algo que estaba en el acervo y en el imaginario de la época. El mito de la originalidad es un mito que aparece como tal en el Romanticismo.

[En este momento, se inicia una discusión sobre los clásicos, su reescritura, adaptación, llegando a cuestionarse, en el calor de la conversación, la pertinencia de su representación: ¿tal vez debería dejarse que cada época escribiera su propio teatro, su propia versión de los asuntos eternos o recurrentes, ampliando al texto el carácter efímero del hecho teatral? Omitimos esta parte de la conversación porque tal vez no es pertinente en este número, aunque retomamos las últimas reflexiones de Mayorga acerca del asunto para no dejarlo sin tocar, y porque además va a estar volviendo a aflorar de manera intermitente durante la charla]:

J. MAYORGA. Conocí a un actor chino de la Ópera de Pekín que hacía los mismos personajes que su padre, que su abuelo y que su bisabuelo y que, según creía, los interpretaba tal y como los habían interpretado sus antepasados. Aquel actor entendía que la revisión de la obra no era tarea de los intérpretes, sino de los espectadores. Por poner un ejemplo más próximo: *La Gioconda* se ve de forma distinta en el siglo XVI, en el XVIII y en el XX, pero esta diferencia está exclusivamente en el ojo del espectador, ya que la obra es la misma; mientras que en el hecho teatral, en nuestro entorno, suele considerarse legítima una intervención mayor de los intérpretes (adaptadores, directores, incluso actores). En todo caso, a mí me parece condenado al fracaso cualquier intento de poner en escena una obra tal y como se hacía en su origen, puesto que los elementos de esa obra cambian de significado en un sistema teatral y social distinto del de partida.

E. CABALLERO. Volviendo otra vez al tema de la intertextualidad, tal como la entendemos actualmente, hay que decir que es verdad que uno recoge el mito, la esencia, la anécdota, eso depende de cada cual, y luego se reinterpreta y dices: la *Fedra* de Unamuno, la *Antígona* de Anhouil o la de Brecht. Yo tenía un proyecto, y no es por hablar de mí, pero es el ejemplo que se me ocurre, de un montaje, de una puesta en escena de *El médico de su honra* de Calderón, que se me disparaba tanto que me decía que estaba ya al borde de la reescritura, así que ahora me planteo que estoy reescribiendo *El médico de su honra* y ya es una obra autónoma. Insisto, yo creo que esto se ha hecho siempre. El teatro de la intertextualidad como se entiende ahora, tiene más que ver, —y eso siempre también se ha hecho, pero ha sido menos polémico—, con la incorporación de citas literales, que seguramente al descontextualizarse generan una nueva productividad semántica. Esto se ha hecho siempre, pero tal vez no con tanta asiduidad, no como hoy que se coge un texto de por ahí, por allá y se hace un espectáculo, porque vivimos en un mundo más resabiado, con ese material colgado de otra manera. Así que es necesario ver cada caso: utilización, expolio, plagio...

I. DEL MORAL. Yo creo que así como en las artes plásticas se admite el collage como una manifestación propia, parece que en literatura es más difícil admitirlo.

E. CABALLERO. Sobre todo cuando se trata de contemporáneos. Tú puedes intertextualizar a Lope o Calderón de forma más legítima que a un contemporáneo, ya que en este caso estás enfrentándote a una acusación de plagio o apropiación indebida.

I. DEL MORAL. Claro, pero la cuestión es que la elección del material es de por sí poética y ahí hay una autoría.

J. MAYORGA. Me parece que la llamada intertextualidad refleja un fenómeno que no se reduce al ámbito estético. Ese fenómeno consiste en una conciencia, más extensa que en otras épocas, de que estamos atravesados por textos. El fenómeno no sólo se refleja en la gran cultura, sino también en la cultura más popular: hay series de televisión que citan a otras series, programas que aluden a otros... Ello acaso refleje la conciencia, hoy mayor que en otras épocas, de que la vida es, en buena medida, cita; de que de algún modo todos somos *Don Quijote*; de que lo que llamamos la identidad de un hombre es ante todo la narración que ese hombre hace de sí, cómo ese hombre se cuenta su historia, sus proyectos, sus deseos... Esa narración está cargada más o menos conscientemente de citas, que provienen de otras gentes, pero también del cine, de la televisión, de la novela... De alguna manera todos somos *Don Quijote*, todos somos *Madame Bovary*; todos estamos atravesados por textos. Aquello que decía Borges de que podía imaginarse un mundo sin pájaros, pero que no podía imaginárselo sin libros, creo que podría ser dicho por gentes menos cultas que el



Foto: Chiribio.

Escena de *El lector por horas* de José Sanchis Sinisterra.

gran fabulador argentino. Estamos cruzados por textos. La toma de conciencia de ese fenómeno subyace a propuestas teatrales tan radicales como la de Heiner Müller, en cuya obra se llega a una suspensión de la autoría, a una muerte del autor. En Müller, la obra parece resultado de un reciclaje. Se trata no de contar nuevas historias, sino de presentar las viejas con un gesto distante; no de construir nuevos personajes, sino de presentar un *Hamlet* que dice que ya no lo es. En ese gesto extremo es visible la conciencia del escritor de estar ocupado por los escritores que le precedieron. Gestos semejantes se dan en las artes plásticas; por ejemplo, en instalaciones que manipulan las grandes obras clásicas. En la medida en que el arte es una expresión intensa del tiempo que lo produce, esos gestos reflejan algo que está en el aire: estamos ocupados por textos.

E. CABALLERO. Yo creo que tienes toda la razón; esto es así, y sobre estas cuestiones me hago preguntas sobre la productividad de todo esto. La cita, por ir al teatro contemporáneo, la gran cita la utiliza Bertolt Brecht y la utiliza de forma productiva y dice que no hay que ser original sino productivo, y en su teatro la cita sirve para producir un extrañamiento y para tener una autonomía crítica mayor; y sin embargo, esto que, en su día, cuando se formuló era un planteamiento emancipador, de pronto yo tengo la sensación de que se ha producido una saturación, de que esto sirve como una forma de coartada para anular la expresión, es decir, el arte últimamente está contaminado, saturado de cita en contraposición a lo que es obscena expresión; parece que sirve como un colchón amortiguador y con la cita, el arte contemporáneo se está preservando de comprometerse. Evidentemente cada vez que hablamos ya estamos citando

estructuras que ya están determinadas, es decir que no nos podemos sustraer a ellas, pero, en conclusión, parece que el arte de la cita se ha vuelto poco productivo o conservador. Lo que se plantea es cómo se recupera cierta originalidad, o al menos cierta sinceridad expresiva, cómo se sale de ese círculo en el que se ha caído. Ya que toda esa reformulación es excesiva y un poco angustiosa no sólo en el teatro, sino que está sucediendo en otras disciplinas.

I. DEL MORAL. [Resumen: diríase que la expresión directa, el texto como reacción ante la realidad, o como expresión genuina del imaginario del autor está en descrédito frente a otro tipo de texto preñado de referencias más o menos cultas...] El ejemplo de esto, dentro de la cultura popular, sería el humorista que sale en la tele largando y diciendo lo que piensa, lo que opina de la realidad circundante, expresándose en suma. Lo horroroso es que sea ese el nivel en el que a menudo se da la reflexión sobre la actualidad y esté en... bueno, en esas manos, cuando, según yo creo, la reflexión directa sobre la realidad es una de las grandes posibilidades e incluso una de las grandes funciones de la literatura dramática. En estos momentos, da la impresión de que un mayor nivel artístico va significando un mayor deslindamiento de la necesidad expresiva directa y de la respuesta de realidad a favor de la digestión de un acervo cultural que cuanto más manifiesto sea más se valora. Un autor incluye dentro de su texto a Eurípides o Müller pasando por "no-sé-qué" y un poquito de cada cosa, y está haciendo una exhibición de su cultura y es un valor añadido, y de esta manera se descalifica un poco la posibilidad de responder a las preocupaciones con tu propia historia, que aunque no sea sumamente original si es producto de tus necesidades de res-

puestas y lo haces a tu manera... Por supuesto sin obviar que tu siempre eres un producto cultural.

E. CABALLERO. A mi me interesa mucho esta interpretación que hay, del elemento conservador que hay en la cita.

I. DEL MORAL. Más que conservador, yo diría preservador, de preservativo contra el entorno contaminante.

E. CABALLERO. Bueno, Brecht tenía claro, que la cita hay que tenerla como un recurso más, como la emotividad, como el éxtasis emocional; él nunca anatemió nada. La cuestión, hoy en día, es que ésta es un recurso formalista, esteticista. Los cineastas siempre están hablando de distintas referencias a distintos directores cuando hablan de sus películas, saliendo al paso de posibles acusaciones o malas interpretaciones de su estilo. Esto es lo que podría llamarse conservador, ya que es un producto en sí mismo, y es para contar algo no solamente alusiones.

I. DEL MORAL. Lo que intento señalar es que actualmente parece ingenuo que alguien tenga ganas de contar algo por reacción ante estímulos externos, internos, y lo quiera contar a su manera; se considera una manifestación de segunda. En ese sentido creo que, como todo lo que nace como un revulsivo saludable se acaba instalando, y como es verdad que esta manifestación más directa en general va asociada, también en teatro, a productos de más rápido consumo, pues se va encasquillando la postura culturalista y esto lleva a un sistema un poco hueco, y como para iniciados, para cómplices, para los que están en la clave. Entonces cuando se produce en escena, los que se ríen se ríen muy alto dando a entender que lo han cogido y esto, sin descalificarlo, me hace sentirme irritado porque yo no participo, no me creo de esa parroquia de cultos y me hace sentirme excluido.

J. MAYORGA. Permitidme que traiga una cita, y de un amigo de Brecht: Walter Benjamin. Benjamin decía que las citas debían ser sorprendentes como el salteador en una encrucijada de caminos. Me parece que hay un gesto conservador en la cita cuando ésta sirve para proteger un discurso, que quiere reforzarse con la autoridad de la obra citada. Pero también hay un gesto contrario en la cita, desestabilizador, al que alude Benjamin con la imagen del salteador de caminos. Ernesto hablaba de una cierta conciencia de fin de la historia según la cual viviríamos en un época "post-" en todos los ámbitos, que sólo nos permitiría una rememoración de lo ya pasado. Pero hay que añadir que en el nuestro se da una conciencia de la historia mayor que en otros tiempos, y eso no me parece malo. Hoy, por ejemplo, nos preguntamos por nuestra responsabilidad respecto de momentos —guerras, domi-

I. DEL MORAL: ... así como en artes plásticas se admite el collage como una manifestación propia, parece que en literatura es más difícil admitirlo.



naciones... — que no vivimos. La memoria es nociva si conduce a la parálisis, pero es nutritiva si nos obliga a reivindicar tradiciones truncadas, o a hacer justicia al pasado fallido. En este sentido, en la cita puede haber, paradójicamente, un gesto de apertura hacia el futuro. Se puede mirar el pasado viéndolo como nunca fue visto. Eso no es conservador, sino emancipador. Lo importante es que ese desplazamiento, por el cual un elemento del pasado es traído al presente, sea capaz de iluminar la actualidad. Dicho de otro modo: lo importante es que la memoria cree conciencia.

E. CABALLERO. Completamente de acuerdo con lo que tu planteas y hay una cuestión. Volviendo al sistema conservador

de la cita, o a un sistema como éste que se dice que estamos en el final de la historia, de pensamiento único que es muy parecido que no hacen otra cosa que citarse constantemente. Por ejemplo, para el Islam, el Cristianismo, o el Capitalismo que es otra suerte de religión, la palabra ya está dicha. El Islam piensa que la palabra no sirve para hacerse más preguntas sobre el mundo, sino para reformular la palabra y decir que está ya está dicha. La verdad...

I. DEL MORAL. Nadie añade capítulos a la Biblia...

E. CABALLERO. ...ya está revelada. En ese sentido de la cita productiva estoy totalmente de acuerdo contigo eso es lo que ha hecho abrir caminos; es colocarse en el lugar de la incertidumbre, es reinventarse la historia y volver. Yo creo que el problema surge en como o quien la utiliza de forma eficaz. Yo vuelvo a la literalidad, desde este presupuesto, fusilar una escena en una obra propia de Molière, que es lo que hacía Brecht, que no tenía apuros en decirlo: hablamos del *Eduardo II* de Brecht; Marlowe queda en la trastienda.

I. DEL MORAL. Lo que sería más saludable es que no hubiera que hablar de ello, que la intertextualidad no fuera un concepto definido, sino que fuera una simple práctica, y que ser original no fuera una obligación... cada uno va rescribiendo los temas, echando mano de lo ya escrito, pero sometiéndolo a su propio talento, a su propia forma de ver... no metiéndose en un juego de cultos, sino en una continuación de la tradición...

J. MAYORGA. Cada cual construye su tradición eligiendo dialogar con unos y no con otros. En cuanto al trabajo de Ernesto con *El médico de su honra*, para mí lo importante no es si por esa obra se le puede dar o no el *Premio Nacional de Literatura Dramática* atendiendo a que su asunto sea o no original. Lo importante es si ese asunto es mejor o peor tratado por el talento de Ernesto.

Clack. La cinta se detiene.

ACTO II

I. DEL MORAL. En el cambio de cinta hemos echado de mano de Pavis. Para el coloquio hemos mirado la entrada a la intertextualidad y alude directamente a Barthes que formula el término en 1973. Barthes dice que un texto no puede ser comprendido sino en función de sus referentes y sus diálogos anteriores. Llegamos a una conclusión clara que es que: cuando Barthes expone este principio o teoría alude a todos los textos escritos con cierta inocencia, por decirlo así. La sola formulación de este principio, que arroja una nueva luz sobre un fenómeno que ya ocurría pero no había sido teorizado, tal vez haya tenido un efecto perverso, tal vez se haya creado o dado el pistoletazo de salida para un tipo de escritura intertextual consciente, que se hace género... es decir, el diagnóstico influye en la escritura, que ya es consciente de su intertextualidad y no se puede librar de ella.

E. CABALLERO. Sería, perdonad la cita, como el personaje de Molière que cae en cuenta que está hablando en prosa, es como si alguien nos dijera, oye que lo que hacéis es escribir en prosa. En prosa intertextual, además.

I. DEL MORAL. Hay una novela de David Lodge en la que un erudito le dice a un personaje que es escritor "yo he estudiado su obra y ¿sabía usted que su palabra más característica es...?" no sé qué palabra le dice: madre o padre o cuero. A partir de ahí se bloquea porque cada vez que le sale la palabra cuero en un texto, reconoce que es su palabra clave y se tira sin escribir años y años. Quizá cuando se producen ese tipo de detecciones, cuando se formulan, producen un estímulo o una parálisis. Para estar en el orden cartesiano del mundo hay que estar intertextualizando... Hay una hipervaloración de un fenómeno que estaba, pero estaba incorporado de forma natural. Tal vez los contemporáneos de Shakespeare reconocían los ecos de alguien pero nadie se molestaba en detectarlo, porque no era necesario, porque si estaba en una obra de Shakespeare, era Shakespeare. Por algo lo habría puesto.

J. MAYORGA. La interpretación que haces es muy ingeniosa, pero conviene matizarla. Tienes razón en plantear una pregunta: ¿Hasta qué punto somos conducidos por nuestros intérpretes o por los que determinan cuáles son los ámbitos de prestigio en nuestro trabajo? ¿Hasta qué punto escribimos para nuestros comentaristas académicos? Comparto contigo esa duda. Pero hay que preguntarse porqué Barthes propone su definición de intertextualidad en ese momento y no en otro. Quizá porque probablemente hay una mayor densidad de ese fenómeno, lo que le permite a Barthes detectarlo.

I. DEL MORAL. ¿Tal vez porque ese fenómeno se da más que antes?

J. MAYORGA. Siempre se citó, por supuesto. Pero en el siglo XX se dan gestos de citación tan radicales como el del mencionado Walter Benjamin, que proyecta un libro que consista sólo en citas; o el de Karl Kraus, que se propone que su voz no sea sino el receptáculo de las voces de sus contemporáneos. Se puede llegar a una perversión de la intertextualidad, como tú señalas, pero no si la cita es productiva, innovadora. Mucho después de haber leído *La montaña mágica*, de Thomas Mann, supe que el personaje de Nafta es un trasunto del filósofo húngaro Georg Lukàcs. Sería necio atribuir ahí a Mann un gesto plagador. Lo que hay es un desplazamiento productivo, por el cual el discurso de ese académico cobra una coloración especial al ser desplazado a una clínica para tuberculosos. Las citas que más me interesan son las que producen este tipo de desplazamientos, que pueden incluso ser inversiones.

J. MAYORGA:
Estamos cruzados por textos. La toma de conciencia de este fenómeno subyace a propuestas teatrales tan radicales como la de Heiner Müller, en cuya obra se llega a una suspensión de la autoría, a una muerte del autor.



I. DEL MORAL. Si quizá, la perversión a la que tememos, unos más que otros, no se daría si, aun sin conocer este dato, este personaje tiene vida por si mismo al leer la novela. Se produciría una perversión cuando resultara imposible entender o disfrutar la novela sin conocer de quién es trasunto el personaje. Entonces creo que se produciría un desdén por todo lector que no estuviese en la clave. Y creo que esto es demasiado frecuente en el teatro que se escribe hoy, especialmente el que recibe más premios y valoración por parte de la crítica.

E. CABALLERO. En la pintura clásica hay alusiones a la mitología que eran para cuatro gatos, pero esa pintura tenía la virtud de hablar de la naturaleza humana y no quedarse en un mero ejercicio manierista. Por lo tanto, el conocimiento de la cita aumentaba la capacidad de apreciación de la obra, pero su desconocimiento no impedía su disfrute.

I. DEL MORAL. Es curioso, esta palabra: manierismo. No había salido todavía, y lo que es cierto es que en el ambiente flota cierto manierismo de la intertextualidad que a lo mejor es lo que estamos aludiendo.

E. CABALLERO. Yo no sé si habéis sido miembros del jurado en el *Marqués de Bradomín*. Es interesante, porque en las obras primerizas se aprecian estas tendencias y yo me debatí en la duda, porque hay dos tipos de obras: unas muy viscerales, ante las que te dices este autor tiene algo que contar, pero lo que hace es contar, existe un hálito de vida a partir de la exposición bastante pri-

maria de sus experiencias cotidianas, y luego está el otro autor que te sorprende por su bagaje, oh, cuánto ha leído, y sin embargo, qué poco tiene que contar. Por instinto, yo me inclino más por los primeros, aunque recuerdo lo que en cierta ocasión me dijo Buero Vallejo: "yo desconfío de las obras de los jóvenes autores en las que no se nota a quien copian". Yo sí creo que cuando Barthes plantea que no hay nada más que lenguaje o el bagaje cultural, aparte de desmontarse, el mito de la originalidad empieza a resultar sospechoso.

De todas formas, creo que el conocimiento y denominación de las cosas nunca es perjudicial; el hecho de que desde Freud sepamos que los sueños tienen un significado simbólico, probablemente me hace perderles el miedo, que no me asuste si sueño que mato a mi madre.

I. DEL MORAL. La pregunta es, si ahora, que sabemos que los sueños se pueden interpretar, soñaremos deliberadamente sueños interpretables.

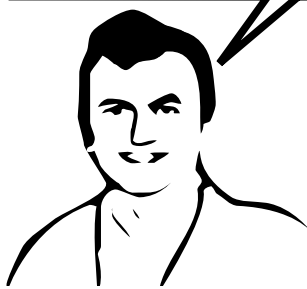
Se va acabando el tiempo; más bien la cinta.

I. DEL MORAL. Recapitulemos: se ha hablado de intertextualidad en dos sentidos: el de la reescritura de materiales anteriores y el de la cita entendida como referencia, interpolación, utilización libre de materiales ajenos para crear un discurso propio; se han utilizado unos adjetivos que son útiles y se llega a un cierto consenso en que cuando la intertextualidad sirve para reforzar lo que ya se sabe, es un gesto narcisista y tiene un interés muy limitado, pero cuando el hecho de citar sirve para mostrar lo viejo como nuevo, para mostrar un nuevo punto de vista, entonces la cita tiene un carácter explosivo.

J. MAYORGA. Si nos han convocado aquí es porque han detectado intertextualidad en nuestra obras. En este contexto, permitidme una autocita. Como es notorio, en *Cartas de amor a Stalin* me sirvo, con respeto y libertad, de las cartas de Bulgakov al tirano. Más interesante es, me parece, el trasfondo del monólogo final de Stalin, donde pongo en boca de

E. CABALLERO:

...recuerdo lo que en cierta ocasión me dijo Buero Vallejo: "yo desconfío de las obras de jóvenes autores en las que no se nota a quienes copian".



éste frases de escritores que fueron tachados de contrarrevolucionarios. Muchos reparan en aquel uso obvio de la cita, pero casi nadie en éste.

I. DEL MORAL. A lo mejor se desconoce.

J. MAYORGA. Claro, pero es que hay una lectura muy perezosa de este asunto, a mí lo que me importa este tipo de desplazamiento, que pasa cuando pones en boca de uno lo que ha dicho otro, ¿que pasa si pones en boca Hitler un discurso de Ghandi? Yo creo que el problema es la productividad del asunto. Al personaje de Blümburg le doté de ciertas expresiones que son de pensadores reaccionarios como es Junger, pero también de Benjamin que es de extrema izquierda, para construir un personaje que tuviera un doble

rostro. Eso es lo que a mí me interesa, ese tipo de desplazamiento envuelto en el segundo ejemplo: cómo un texto cambia de sentido al ser cambiado de contexto.

E. CABALLERO. Voy a contar una anécdota: cuando apareció un texto mío *En una encantada torre*, que es un traspunto de *La Vida es Sueño*, que fue publicado en la ADE, alguien, un autor, compañero, de la asociación, le dijo al presidente: ¿por que publicáis algo de Ernesto Caballero si él mismo va diciendo que lo plagia todo? Claro esto lo dije en una charla, en una charla en la AAT precisamente. Esta cita, yo plagio y al mismo tiempo otros me plagian, la proferí en un contexto que se debería entender entre autores... lo único que puede hacer uno es disimular las influencias, eso si que es todo un arte.

J. MAYORGA. Podríamos recurrir al viejo dicho que en arte el robo sólo es legítimo si viene acompañado de asesinato. Es decir, si tu eres capaz de escribir un *Don Juan* que mate, no la existencia de esa otra obra, pero sí la visión actual de ella. Si aparece una *Medea* que se llama *Medea* seguro que va a ver un campo magnético creado, pero la clave está en cómo se está utilizando eso, si hay una productividad, si abres la historia a nuevas lecturas, en lugar de cerrarla y redundar en ella. ■

Epílogo

NOTA SOBRE LOS PERSONAJES

Ernesto Caballero es autor teatral, profesor de la RESAD y director de escena. Su primer texto formado como autor, *Rosaura o el sueño es vida, mileidy*, es un notable ejercicio de intertextualidad, tomando como pretexto personajes de *La vida es sueño*, y mezclándolos con todo tipo de materiales originales y reciclados. Curiosamente, su último texto publicado, *En una encantada torre* editado por la AAT, supone un regreso al universo de *La vida es sueño*.

Juan Mayorga, dramaturgo y profesor en la RESAD, es uno de los más firmes valores de la última generación de dramaturgos. Su texto más conocido hasta la fecha, *Cartas de amor a Stalin*, propone un ejercicio de intertextualidad a partir de las cartas de Bulgakhov, recurso que también está presente en otros textos suyos.

Ignacio del Moral es dramaturgo y miembro del Consejo de Redacción de **Las Puertas del Drama**.

La escritura analógica en Madre Caballo

[Antonio Onetti]

Recuerdo que cuando escribí *Madre Caballo* estaba bastante harto de ver cómo se ponían en escena a los grandes autores buscando recrear sus intenciones estéticas con la fidelidad que marcaba la ortodoxia. Los escenógrafos se afanaban en arropar las obras de Chéjov con paja auténtica traída expresamente de las estepas rusas, los actores dedicaban las madrugadas a discutir sobre las teorías de Stanislawky, Ionesco o Brecht sin llegar nunca a entenderse y los directores experimentaban el naturalismo o el distanciamiento con los manuales en la mano, pero nadie, a mi entender, parecía interesado en llevar al escenario el verdadero espíritu que había movido a los grandes autores a escribir sus obras como resultado de unas coyunturas teatrales y unas circunstancias sociales concretas. Montar a los clásicos, sobre todo de finales del diecinueve en adelante, era como poner la primera

piedra del museo del teatro. Y eso tomando como fundamento la especulación sobre unos escritos teóricos sobre la interpretación o la puesta en escena sacados de contexto.

Un ejemplo ilustrativo de lo que estoy diciendo se puede encontrar en la lectura del prólogo que Strindberg escribió para *La señorita Julia*, en cuyos párrafos finales, después de teorizar sobre sus intenciones naturalistas, en la práctica sugiere que los actores no reciten sus monólogos de frente al público como si de arias de ópera se tratara, o que las cacerolas que adornan la cocina en la que se desarrolla la acción sean de verdad y no pintadas en un bastidor de tela, como era frecuente en la época.

El caso de Brecht me resultaba sangrante. Sesudos estudiosos del teatro marcaban unas reglas inalterables de la estética brechtiana que llevadas a escena provocaban con razón más que distanciamiento auténtico sopor. A

Escena de *Madre Caballo*, de Antonio Onetti.



Foto: Chicho.



Foto: Luis Castilla.

Escena de *Madre Caballo*, de Antonio Onetti.

mi juicio, tanta ortodoxia descrita en manuales, se olvidaba de lo más importante. Brecht, como todos los grandes autores, había creado la dramaturgia que necesitaba para comunicarse con un público muy concreto y en el mundo en el que le había tocado vivir. Es decir, que un obrero alemán del metal en los años treinta se parecía bastante poco a la élite cultural que hoy acude escasamente a nuestros teatros, por lo que habría que reconsiderar la relación a establecer con su recepción a la hora de comunicarle determinados mensajes.

¿Quiere esto decir que sus inmensas aportaciones al teatro no sean válidas para nuestra época? Al contrario, siempre que consigamos adaptarlas al mundo en que vivimos y a la recepción del espectador contemporáneo. Y ese fue el reto que me animó a escribir *Madre Caballo*, intentar recrear la estética brechtiana, como yo entendía que podía tener vigencia, en una historia de aquí y de ahora. O lo que es lo mismo, ¿qué hubiera escrito Brecht de haber nacido en Andalucía a finales del siglo XX sobre la idea de una *Madre Coraje y sus hijos*?

Se me ocurrió que una buena analogía de partida podía ser transformar a la protagonista de la obra original en una de tantas mujeres que en mi tierra se ganan la vida vendiendo papelinas de heroína mientras su consumo va matando a sus hijos. Y lógicamente se convirtió en otro personaje, no menos crudo que el de Brecht ni menos auténtico, pero diferente y propio, pienso que unidos ambos por su significado esencial como metáforas de su entorno y de su época.

El resto fue tan sencillo como aplicar una regla de tres. La obra de Brecht es a la mía como la carreta de Ana a la furgona de Dorita. Cara de queso, la hija muda, el predicador, encontraban su rol correspondiente en el desarrollo de la acción que se iba planteando en una guerra por el control del narcotráfico en el Campo de Gibraltar. Cada escena de Brecht, cada personaje, cada significado, se veía proyectado en uno nuevo, diferente del original y a la vez heredero del mismo. Como resultado, la obra discurría en paralelo, quizá alejándose cada vez más del original a medida que adquiría entidad propia. La puesta en escena de Emilio Hernández, que entendió perfectamente la propuesta, continuó en el mismo sentido. La música de Kurt Weil se transformó en bulerías, alegrías y seguiriyas, no por adaptarlo a un Brecht andaluz, como supuso un crítico, sino porque eran el contexto musical propio de la acción y de los personajes surgidos del proceso analógico. Y así sucesivamente.

La noche del estreno, uno de esos ortodoxos se desgañitó en insultos contra mi persona por lo que juzgaba una traición al más querido de los profetas de su biblia. Estaba en su derecho, pero a mi parecer no había entendido nada. *Madre Caballo* no es ni intenta ser una adaptación de *Madre Coraje*, sino un juego de espejos en el que prima la narración de una historia de hoy para los espectadores de hoy a partir de las teorías de Brecht y de la esencia mítica de su enorme personaje, la misma esencia que veo al contemplar el cuadro de Goya en el que Saturno devora a sus hijos. ■

Nadie, a mi entender, parecía interesado en llevar al escenario el verdadero espíritu que había movido a los grandes autores a escribir sus obras.

[Itziar Pascual]

A orillas del

“La Historia puede ser definida en verdad como una guerra ilustre contra el Tiempo...”¹. Así arranca el manuscrito hallado por Alessandro Manzoni; un sorprendente testimonio de la dominación española sobre el Ducado de Milán durante el siglo XVII y que, según las propias palabras del novelista italiano, habría recuperado, transcrito y continuado, para concebir *I Promessi Sposi (Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni)*, una de las obras más sobresalientes de la narrativa italiana. De ese manuscrito arrancarían por tanto la historia sentimental, política, histórica y religiosa que envuelve a dos humildes campesinos, Renzo Tramaglino y Lucia Mondella, en los oscuros tiempos de una Lombardía insegura, asediada por la peste y por las tropas fieles a Felipe IV y al gobernador Gonzalo Fernández de Córdoba.

Hoy sabemos que ese manuscrito también era obra del propio Manzoni; que, careciendo de conocimientos del castellano, leyó *El Quijote* y tomó nota de buen número de vocablos, que habían sido adoptados por el dialecto milanés; que reconstruyó —y no halló— las pulsiones, los hábitos, los modismos y los males de una época, que, dos siglos más tarde, tenían ecos evidentes para unos italianos que se enfrentaban a la presencia de otras tropas y otro imperio, el austríaco. Y sin embargo, Manzoni, quiso recurrir a esa experiencia literaria tan habitual en otras épocas: el hallazgo de un manuscrito, que, humildemente, se habría limitado a transcribir y continuar.

Traigo a colación este ejemplo, porque me parece modélico de una actitud ante la literatura y la tradición literaria. Hallar manuscritos no sólo fue durante determinados tiempos históricos un modo de evitar asperezas y suspicacias del Poder y de limitar las responsabilidades y consecuencias de esas escrituras; era también un modo de entrelazar el yo del autor con una otredad anónima, indefinida, enigmática,

que aportaba humildad y generosidad a la experiencia autoral. La soledad del escritor, el único, el solo, se rompía a favor de una pluralidad que concernía a su sociedad y a su entero oficio. El escritor no afirmaba su originalidad ante el mundo; proseguía un camino esbozado por otro, por otros, desconocido, desconocidos, pero que formaban parte del mundo literario y real. La labor entonces, del escritor, era la de proseguir adecuadamente el camino trazado por otro, que, además, había dejado ese material inacabado. Fernando de Rojas podría explicar también esta experiencia, unas veces real, otras, juego literario.

Y traigo este ejemplo ante una polémica visible en los medios de comunicación, limitada, desgraciadamente, a desenmascarar supuestos materiales originales, siempre de escritores, de oficio o casuales, reconocidos en el ámbito público. Es la polémica de los plagiaros y plagiarias, del concepto de intertextualidad, me temo que utilizado con bastante ligereza, como respuesta inmediata ante un plagio demostrado. Planteada en estos términos, la cuestión queda reducida a un cruce de declaraciones bastante indefendibles, a un puñado de titulares con intención escandalizadora.

Queda, por debajo, la sensación de que existe un lector o lectores centrados en la tarea de capturar fragmentos ajenos, que esperan el momento adecuado para desenmascarar al autor/a de éxito. Algo así como un Tribunal Inquisitorial de la Originalidad, especializado en demoler la buena fama de escritores famosos. El resultado, real y simbólico de sus juicios, es la sospecha de que la creación contemporánea, incluso la avalada por las más amplias fórmulas de promoción editorial, no aporta nada, porque es el resultado de una mera operación de “cortar” y “pegar”. La misma que cualquier usuario de un buen procesador de textos realizaría en su casa. Es la convicción de Celso, el personaje de *El lector*



Cartel de *Las voces de Penélope*.

lago de Como

por horas, de José Sanchis Sinisterra: “Me atrevería a decir que lo tengo todo. Todo lo que vale la pena, naturalmente. Mis asesores son muy competentes. Por lo tanto, nada de los últimos veinte años. (...) Créame: nada que valga la pena. En obras de creación, me refiero: novela, poesía, teatro... En los últimos veinte años, nada. Se acabó la creación. Sólo plagios, citas, remedos, refritos, obras de segunda mano...”²

En estos términos, la polémica no trasciende el anecdótico del café matutino, por mucho que ese Tribunal pretenda lo contrario. Otra cosa, bien distinta, sería indagar en las relaciones de la creación con ese magma de referencias, lecturas, alusiones e imaginarios que no pertenecen exclusivamente al autor y como la propia historia de la literatura ha ido modificando sus relaciones con ese conjunto de materiales culturales.

El Romanticismo ha depositado un poso sobre el arte que aún parece imborrable. El autor original, universal, omnipotente, embriagado en una inspiración trascendente es una invención romántica de la que descreo. Debo demasiado a quienes leí, de quienes aprendí, de quienes me mostraron una opción y una porción de experiencia como para abrazar esa visión del autor como solitario misantrópico. No habría escrito *Las voces de Penélope* sin Homero, pero tampoco sin Antonio Buero Vallejo, sin Pessoa, sin Safo y sin muchos otros, que elaboraron ese “manuscrito”. Yo lo recogí y lo continué, intentando mostrar en él la máxima porción del sentir de mi tiempo y de mi experiencia.

He citado una obra, pero creo que podría citar todas las demás. Cada una de ellas procede de un “manuscrito” literario, plástico, musical, audiovisual y vivencial, expresiones de una colectividad o varias, que habían depositado sus saberes artísticos para el porvenir.

En esa polémica antes citada, el término intertextualidad, ya añejo en la crítica literaria, se ha convertido en sinó-

nimo del plagio no asumido. Escritores que sostenían la autenticidad de sus materiales han esgrimido este concepto como salvavidas a la vista de plagios demostrados. Si en la guerra la verdad es la primera víctima, me temo que la intertextualidad es la primera mártir del plagio.

Si concebimos la intertextualidad como una forma de homenaje literario, de relación con otredades culturales, ¿por qué eliminar las huellas de su existencia? ¿Por qué negar lo que se ejerce como miembro de una comunidad creativa amplísima? ¿No existen formas, múltiples —desde la cursiva o las comillas, a la nota a pie de página, pasando por la dedicatoria y los agradecimientos, entre otras— para reconocer la identidad del “manuscrito”? ¿Por qué no asumir, humildemente, que nuestros escritos están habitados de otros, que nuestra creatividad y originalidad no es infinita? ¿Por qué cuesta tanto agradecer?

Manuel Rivas, en *Ella, maldita alma*³ resuelve esta cuestión de un modo muy interesante. No sólo porque incluye explícitamente los agradecimientos a un conjunto de personas, desde quien le dio la idea de esta colección de relatos hasta quienes le ayudaron en su realización concreta o le inspiraron. En el cuento que cierra este volumen, *O'Mero*, deja entrever una bellísima metáfora del arte de narrar y de la impotencia y las incapacidades del narrador. “En tierra sólo quedamos los que no servimos para otra cosa”, concluye Rivas.

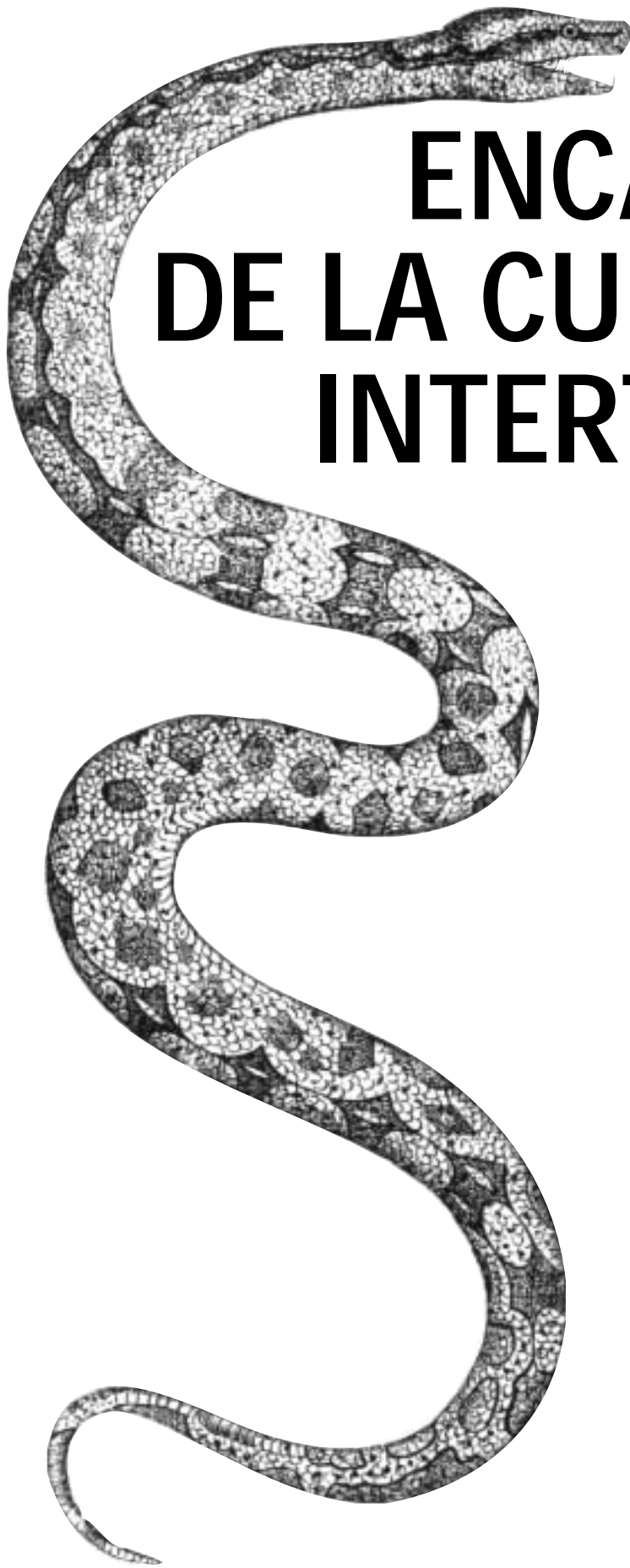
Me gusta la idea del escritor como aquel que permanece en la orilla, empapándose en las aguas de unas tradiciones que le van bañando, que forman parte de su ser y de su oficio, que le constituyen tal y como es. Me gusta la idea del escritor como aquel que espera en la orilla la llegada de ese “manuscrito”, que él descifrará con los ecos de su tiempo. A fin de cuentas, Manzoni inicia su obra a orillas del lago de Como, las fecundas orillas que niegan soledades egoicas.■

El autor original,
universal,
omnipotente,
embriagado
en una inspiración
trascendente es una
invención romántica
de la que descreo.

¹ Manzoni, Alessandro. *I Promessi Sposi*. Introduzione, commento e note bio-bibliografiche a cura di Giovanni Titta Rosa. Edizioni A.P.E. Milano, 1979.

² Sanchis Sinisterra, José. *El lector por horas*. Proa. Teatre Nacional de Catalunya. Barcelona, 1999.

³ Rivas, Manuel. *Ella, maldita alma*. Traducción de Dolores Vilavedra. Ed. Alfaguara. Madrid, 1999.



LOS ENCANTOS DE LA CULPA INTERTEXTUAL

[Santiago Martín Bermúdez]

Ayer ibas hablando solo, le digo. Queda suspenso un instante. Me mira, como si dijera: me has pillado. Pero se encoge de hombros y se limita a decir: quien habla solo espera hablar a Dios un día. Me ha cortado. Pero, al mismo tiempo, creo que tiene razón.

Hablamos varios colegas de la estética “terrible” de esos dramaturgos que le gustan a los del Royal Court. Unos alaban las imágenes y la “dureza”, otros creen que hay mucho de pose, de falso, de delirio que no consigue convertir la patología en obra. ¿Sabéis lo que me parece?, dice uno, sencillamente, ajo de baja cocina. Lo que nos llevaría a los autores que cocinan con demasiado ajo. No todos son horribles.

No te bañarás dos veces en el mismo texto. Pero todo tiene un límite.

Si por cambiar de contexto el discurso de Marco Antonio estamos haciendo autoría, conozco muchos que, acaso sin saberlo, son dramaturgos. Su acariciado sueño. No basta con cambiar el “Amigos, romanos...” y llevarlo a la Celsa. ¿Que cambia por completo el sentido? Y que lo digas.

Texto, contexto, pretexto, subtexto, descontextualizar...

Paráfrasis, intertextualidad...

Aventuraremos: si quitas el texto intertextualizado y el resto se mantiene en pie, aunque sea empobrecido y carezca del sentido, la gracia o el significado de antes, es que era pura intertextualidad; si quitas el texto intertextualizado y ya no queda texto, sino sólo palabras de muy inferior sentido, era plagio.

Hay casos en los que no sabemos si se trata de intertextualidad o de pura y simple

apropiación indebida. ¿Es intertextualidad lo del por lo demás excelente novelista Carlos Rojas en su novela *Azaña*, premio Planeta de hace poco menos de treinta años? Esta novela incluía pasajes enteros de las *Memorias de guerra* del gran político republicano, y esto provocó en su día un pequeño, sólo pequeño, escándalo. Pero ¿y el caso de Dumas, tan bien documentado en su acceso a los siglos XVII-XVIII? No era él quien escribía determinados párrafos, párrafos enteros, sino el Duque de Saint-Simon, el autor de las *Memorias* más amplias de todos los tiempos, y de las más reflexivas y útiles.

En poesía las cosas parecen claras y la intertextualidad está a la orden del día. Pero allí se habla mucho menos que en otros géneros de plagio o apropiación indebida. Pero, ¿y en música?

Stravinski incluye piezas ajenas ya en *Petrushka*: dos vales de Lanner y una cancioncilla popular, *Elle avait une jambe en bois*. Creía el compositor que ésta era una obrita libre de derechos, pero se vio obligado a compartir los suyos durante años con el autor de aquella cantilena callejera. Más tarde, Stravinski usó el *Happy birthday* para felicitar a Pierre Monteux en una obra que no llega a un minuto. También tenía derechos, pero aquí el derechohabiente fue comprensivo y no pidió nada. Mas ¿y *Pulcinella*? Qué duda cabe de que es una obra de Stravinski, pero qué duda cabe de que las líneas horizontales, esto es, las melodías y su transcurso, son ajenas: Pergolesi, Cimarosa, el Conde Wassenaer, anónimos... ¿Era un caradura el bueno de Igor Fiodórovich? En fin, no creemos que el público de Stravinski le siguiera por componer temas como *Elle avait une jambe en bois*. En cambio, los lectores de ciertas obras que desconocen el intertexto pueden decirse: qué bien conoce este escritor el ambiente y los personajes de la época, qué profundidad

de pensamiento, qué lucidez retrospectiva.

Para algunos, la diferencia entre uso de la intertextualidad y apropiación indebida es clara: lo que no es mío y enriquece de manera esencial mi discurso, lo que sin ser mío parece mío, lo que le da a mi texto un color, una profundidad y una dimensión de la que yo sería incapaz: eso es apropiación indebida, no intertextualidad.

Este número de **Las Puertas del Drama** pasa revista a la cuestión y pretende no quedarse en la fácil condena ni tampoco en la bendición bobalicona. No queríamos una tercera vía ni un término medio, sino coger al toro por los cuernos. Tal vez lo hemos conseguido.

Pero habrá quien quiera documentarse.

Hay demasiada bibliografía, un bosque en el que no es sencillo orientarse. Señalemos un estudio reciente, documentado, riguroso y felizmente relacionado no con el texto dramático, sino con la lírica. Es *La intertextualidad literaria*, de José Enrique Martínez Fernández (Cátedra, 2001), que parte de la primera definición del concepto (Julia Kristeva en *Critique*, 1967, anterior a la redefinición de Barthes; era a propósito de Batjín), que hace un recorrido de enorme interés sobre el concepto de texto y derivados, sobre tipologías textuales, contextualizaciones y descontextualizaciones, los intertextos aportados por el propio receptor (lector), etc. Y el fenómeno de la intratextualidad, cuando el autor se intertextualiza a sí mismo. El fenómeno de la intertextualidad puede haber existido más o menos siempre, pero desde el momento en que se define comienza su historia. Es el concepto de indeterminación de Heisenberg en otro contexto. Esa historia es la que sigue Martínez Fernández en un libro que no es de sencilla lectura, pero que es como un recorrido, en cuya culminación está la claridad. Le arrancaremos para otra sección de este número alguna de las citas que él cita. ■

Hay casos en los que no sabemos si se trata de intertextualidad o de pura y simple apropiación indebida.

Visita nuestra web
www.aat.es



Si empezáramos a tratar el tema comprobando lo bien que se han llevado el plagio y la literatura a lo largo de los siglos, nos evitaríamos toda esa serie de tormentas en vasos de agua que van desgranando todas las acusaciones de plagio que los medios de comunicación acumulamos en estos tiempos a velocidad progresivamente acelerada. [...] Para la literatura nos hemos inventado ese cuento de hadas para críticos en paro que es eso de la “intertextualidad”, que no es otra cosa que copiar trocitos ajenos sin poner comillas ni el nombre de su autor...

Rafael Conte, El País, domingo 14 de octubre de 2001.

Más que de escribir bien, se trata ahora de preñar la escritura de referencias difíciles de encontrar o, en caso de que el caletre del escritor no dé para aquello, mostrar una postura diametralmente opuesta: dejar bien a las claras la falsilla, desenterrar versos de segunda mano y mostrarlos tal cual, en expresión indiscutible de un agotamiento creativo que a todos -autores mayores, menores e imperceptibles- nos afecta de plano.

**T. Sánchez Santiago,
Para qué sirven los charcos.**

Bedoya era de esa clase de eruditos que encuentran el mérito en copiar lo que nadie ha querido leer. En cuanto él veía en el papel de su propiedad los párrafos que iba copiando con aquella letra inglesa esbelta y pulcra que Dios le había dado, ya se le antojaba obra suya todo aquello.

Leopoldo Alas ‘Clarín’, La Regenta.

La intertextualidad nada tiene que ver con la copia. Es un procedimiento recomendado, incluso, por los tratadistas del Renacimiento, desde Marco Girolamo Vida hasta Ronsard o Pedro Simón Abril. Se

considera que lo original de un texto no reside en sus componentes aislados, sino en el conjunto. [...] Pero ¿qué tiene que ver esto con el plagio? Nada. Esto nos enriquece y eleva al ser humano; el plagio lo hunde en el infierno.

**Ricardo Senabre,
El Cultural, 9-15 de mayo de 2001.**

Imaginemos que alguien está escribiendo una novela sobre Aristóteles e incluye en el texto largos párrafos del macedonio. Esa intertextualidad amplia y no precisada es legítima.

Jesús Ferrero, Ibid.

El que plagia es porque tiene esa intención, diferente de la de quien recrea un texto, alejándose más o menos de la literalidad.

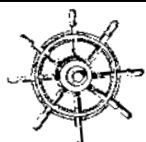
Dario Villanueva, Ibid.

La intertextualidad [...] se produce para ser reconocida y gustada; el plagio se propone pasar inadvertido.

Francisco Rico, Ibid.

— Se trata de una cita -le pregunté.
— Seguramente. Ya no quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.

Borges, El libro de arena.



**Cuaderno
de bitácora**

Entre tinieblas por Fermín Cabal

A decir verdad, la idea de adaptar para la escena el guión de la película de Pedro Almodóvar no fue mía. Se le ocurrió a Tomás Gayo y a Paula Sebastián, que fueron empresa de compañía en el montaje, y cuando me ofrecieron el asunto pensé que era una buena idea comercial, porque se trataba de una película que había pasado bastante desapercibida en su momento, estrenada en cines pequeños y con unos índices de audiencia bastante raquíuticos, al menos en comparación con otras películas de Pedro.

Desgraciadamente, no pude aceptar en un primer momento la propuesta, pero al cabo de los meses, Tomás y Paula me dieron la sorpresa de volver a insistir. Por las razones que fueran, no habían encontrado a nadie que quisiera hacerse cargo de la adaptación y yo les puse una única condición: que me haría cargo de la puesta en escena. Lo aceptaron a regañadientes, porque supongo que no les quedaba más remedio, y nos embarcamos en el asunto.

Volví a ver la película original y escribí una especie de "estudio de adaptación teatral" para que Pedro se hiciese una idea de por donde iba a enfocar la versión. La idea era conservar en lo posible el argumento y los personajes de la película, para que el público no saliera diciendo: "esto no tiene nada que ver con el original". Pero naturalmente el paso de un material desde el cine al teatro tiene exigencias evidentes: problemas de síntesis espacial, de masa de diálogos, de reducción de personajes, de eliminación de tramas secundarias, etc, y además, de propina, en este caso teníamos claro que había que cerrar el final.

El planteamiento de la adaptación apostaba por la utilización de un espacio único, el del interior del convento, donde sucedía casi toda la película, eliminando la mayoría de las localizaciones adicionales, con la excepción del cabaret de Yolanda, que aparecería como un rompimiento casi onírico con el claustro monjil.

Una segunda decisión, que funcionó muy bien, fue la de eliminar todos los personajes masculinos de la película. El reparto se redujo a ocho mujeres, cuatro monjas y cuatro seglares.

El personaje del tigre de sor Perdida, que en la película era un elemento icónico central, fue condenado a aparecer en off, rugiendo entre cajas, hasta adquirir un protagonismo decisivo en la escena final.

Quizá lo más complicado fuera precisamente el cierre de la trama. La película dejaba abierta la historia porque, al parecer, los productores especulaban con la posibilidad de hacer una segunda parte. Pero la eliminación de las tramas secundarias nos mostró enseguida que el choque entre la Marquesa y la Superiora era la base para la resolución de la comedia. ¿De qué lado se pondría Yolanda? Esa era la pregunta obligada para el espectador y en torno a esa expectativa decidí cerrar la trama.

A Pedro le pareció bien la propuesta y, con su visto bueno, en un par de meses se escribió la primera versión, que se ceñía fielmente a lo expuesto. Naturalmente, crecieron algunos personajes, como el de sor Rata, mi favorita de la obra, con la que me siento profundamente identificado; se espesaron algunas situaciones; se incorporaron gags y chistes; se incluyeron varias canciones que proporcionaron al espectáculo un cierto aire de pequeño musical, cosa que ya se había planteado en la película original... Los diálogos se reescribieron profundamente a pesar de mi voluntad de conservar al máximo el estilo de Pedro, pero apenas pude rescatar cuatrocientas líneas de las mil del guión previo, y tuve que añadir mil doscientas más para sostener la acción dramática.

Y luego, en los ensayos, como siempre, hubo que cortar y suturar aquí y allá, además de cambiar el enfoque de las escenas del tigre, que sobre el papel parecía que iban a ser muy graciosas y luego resultaban demasiado descafeinadas. Le restamos presencia, reescribimos algunas zonas del texto, eliminamos algunos chistes tontos, todos de mi cosecha, incorporamos algunas cosas divertidas de las que surgen en los ensayos, y algunas ocurrencias personales de las actrices, todas ellas entusiastas de la función e inspiradísimas,... y llegamos por los pelos al estreno, como es de rigor. ■

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>

Entre tinieblas

[fragmento]

Entra la superiora con sor Estiércol y sor Perdida que trae el copón frotándolo con un paño. Sor Rata se guarda el libro entre los hábitos.

SUPERIORA: felices los ojos... Ya le habrá contado su hermana...

CONCHA TORRES: sí, me ha puesto al corriente.

SUPERIORA: ¿qué le parece? Es oro de veinticuatro quilates.

CONCHA TORRES: ¿no será un baño?

SUPERIORA: oro auténtico. ¿Cuánto cree que darán por él?

CONCHA TORRES: no lo sé, habrá que tasarlo.

SUPERIORA: (a sor Estiércol). Hermana, traiga el relicario, el de la sacristía.

SOR ESTIÉRCOL: ¿el que está encima del mueble?

SUPERIORA: sí.

Sor Estiércol sale.

SOR RATA: ¿tú crees que darán algo por el relicario?

CONCHA TORRES: ¿qué tiene dentro?

SOR RATA: la uña de san Ulpiano.

SOR PERDIDA: va muy bien para las afecciones de la piel.

CONCHA TORRES: no sé yo si eso...

SOR PERDIDA: es mano de santo.

SOR RATA: no exagere, hermana, que es la uña del pie. Del izquierdo. Por lo menos, eso dice el prospecto.

SOR PERDIDA: en otros tiempos venían aquí hasta ministros a rascarse con la uña. Es muy milagrosa.

CONCHA TORRES: era otro momento. Benditos tiempos del Caudillo... Las cosas han cambiado mucho en este país. Claro, vosotras, como no pisáis la calle...

SOR RATA: eso lo dirás tú. Yo voy todas las semanas a darme un paseo por el museo del Prado.

CONCHA TORRES: ¿entonces de qué te quejas?

SOR RATA: ¿yo?

CONCHA TORRES: hace un momento me decías todo lo contrario, que si no salías, que no te enterabas de nada... Nunca estás contenta.

SOR PERDIDA: es que no es lo mismo... Salir, salimos, pero el mundo es tan grande...



Escena de *Entre tinieblas*.

CONCHA TORRES: y además, que la gente os ve con los hábitos y no os dice nada. Por tacto.

Entra sor Estiércol trayendo el relicario.

SUPERIORA: (cogiendo el relicario). Bueno, dejen ya de discutir, que parecen el perro y el gato.

CONCHA TORRES: así, desde pequeña. No hace más que llevarme la contraria... En fin, veremos qué puede hacerse. Si es tan milagrosa...

SUPERIORA: (entrega el relicario a Concha Torres, que lo abre y lo mira). Haga usted lo que pueda. Pero dése prisa, estamos un poco apretadas.

CONCHA TORRES: no se preocupe, madre, Dios aprieta pero no ahoga.

Sor Rata y su hermana se encaminan a la puerta.

SOR RATA: hija, cómo eres, mira que te gusta discutir.

CONCHA TORRES: para ti la peseta. Y a ver si te pones las pilas y escribes algo.

SOR RATA: ya te he dicho que no se me ocurre nada.

CONCHA TORRES: pues estrújate el cerebro. ¡Mira que no hay temas...!

SOR RATA: ¿por ejemplo?

CONCHA TORRES: pues, eh, la..., lo de la Presley, lo..., los chorizos del Gobierno... Algo de monjas...

SOR RATA: eso no creo que venda.

CONCHA TORRES: ¿cómo que no? Mira a Vizcaíno Casas con *La boda del señor cura*. Tenías que haber visto a la gente en la Feria del Libro. ¿No ves que se ha puesto de moda la cultura? La gente ahora quiere temas serios...

SOR RATA: (yéndose). No sé, no sé, tendré que pensar algo.

CONCHA TORRES: piensa, piensa.

Foto: Chicho.

La escena moderna

Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias

Edición de José A. Sánchez

Vivimos en un país con una falta alarmante de memoria histórica. Muchos acontecimientos que aún deberían marcar determinadas reflexiones en nuestra dramaturgia actual, misteriosamente han sido relegados de esas escrituras contemporáneas y, muchas veces, son sustituidas por temas intrascendentes, pero de “rabiosa actualidad”.

Otro tanto ocurre con el territorio de la teoría y análisis de las prácticas teatrales. De vez en cuando, aparecen escritos firmados por emergentes profesionales de la escena que se empeñan en descubrir la pólvora, y ni siquiera tienen la mala fe del plagiarlo —o el creador intertextual—, sino la ignorancia del necio que niega que toda renovación comienza con el conocimiento de la tradición.

El siglo XX fue, sin duda, para las Artes Escénicas un territorio de búsquedas, de rupturas, de investigaciones, aunque lógicamente en estos espacios siempre ha habido muchas luces y muchas sombras.

El profesor José A. Sánchez, desde su actividad en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, o desde su comprometida vinculación a ciclos de escena experimental tales como “Desviaciones”, nos tiene acostumbrados al desarrollo de un trabajo teórico lleno de rigor y, sobre todo, de esclarecimiento de temas que apenas han sido tratados en nuestra bibliografía. Tal es el caso de uno de sus excelentes libros *Dramaturgias de la imagen* (1994), texto muy importante para situar la eclosión de propuestas de búsqueda en la escena más reciente.

Varias cosas hay además que agradecerle con la publicación de este libro que reseñamos, *La escena moderna*. En primer lugar la oportunidad de contrastar las variadas miradas, estrategias, teorías y métodos que los artistas escénicos de la renovación europea mantuvieron a lo largo de gran parte del siglo XX. En segundo lugar, su propia introducción un largo texto que ya de por sí merecería todo un análisis específico —en la que ya encontramos muchas pistas para adentrarnos en esa profunda selva de teorías—, tantas veces contradictorias que plantean los grandes artistas teatrales del siglo. En tercer lugar el acierto —fruto, sin duda, de una profunda investigación— de cómo ha diseñado y situado los diferentes movimientos a través de los capítulos del libro:

1. Luz, espacio, movimiento.
2. Teatro y Administración.
3. El modelo alemán.
4. Teatro y revolución: la escena rusa.
5. Reformadores del Arte Dramático.
6. Teatro español.

Así como una amplia bibliografía y un índice de nombres que nos permite adentrarnos en el creador que nos interesa con suma facilidad.

Este volumen pertenece a lo que para mí podría entenderse como “libros de cabecera”, dado que su amplísima información necesita ser asimilada con un cierto tiempo e, incluso con una determinada reflexión sobre cada uno de los escritos, manifiestos o proclamas contenidos en el libro. En tiempos de penuria creativa como

Por Guillermo Heras



**La escena moderna.
Manifiestos y textos
sobre teatro
de la época
de las vanguardias**

Edición:
José A. Sánchez
Ediciones Akal, S.A.
(1999)



atraviesa la Europa actual, más de una lección de ética y estética se entresaca de la lectura de estos textos.

Es de agradecer también dos cosas importantes. En esta edición, José A. Sánchez no se ha olvidado de los renovadores españoles, y así aparecen textos de Adriá Gual, Ramón Pérez de Ayala, Valle Inclán, Cipriano Rivas Cheriff, García Lorca o Max Aub, que vienen a desmentir a las claras aquella mitología que sostiene que en el teatro español del siglo XX apenas ha habido pensamiento y teoría escénica. Si es cierto que ha prevalecido la pragmática del escenario, y que para muchos profesionales del medio “pensar el teatro” les parece un acto de “intelectuales”, y por tanto, ajeno al “*tabloski*”, en palabras de una actriz que descalificaba con ese nombre despectivo la filosofía de un Stanislavski o un Grotowski, haciendo gala que lo único importante es la acción sobre las tablas y no el pensamiento que mueve a esa acción.

Curiosamente ahora apenas ni hay ese debate, parece que bastante hacemos con sobrevivir. Pero volviendo al meollo de este punto, podemos y debemos afirmar que en la España del siglo XX ha habido muchos creadores, y estudiosos, que han mantenido la importancia de la teoría teatral en su amplísimo campo de intervención (la actuación, la dirección de escena, la gestión, la escenografía, e incluso la semiótica de los signos escénicos).

La otra cuestión que también me gustaría destacar de este libro es que el profesor Sánchez no se limita a publicar los textos teóricos de los grandes nombres que ya conocíamos suficientemente (Gordon Craig, Piscator, Brecht, Artaud, Meyerhold, Copeau, Vajtangov, Schelemmer), sino que introduce manifiestos que me han sorprendido por su absoluta modernidad, y por tanto actualidad en el debate de nuestro

momento creativo. Entre esos “extraños”, o para mí desconocidos hasta la lectura de este libro estarían los nombres de: Frederick Kiesler y su escrito *Debaque del teatro. Las leyes de la caja escénica* (1924), Nicolai Ojlopkov y su *Interacción creativa* (1949) o Hugo Ball con *La huída del tiempo* (1927). Pero la verdad es que apenas conocíamos —en general— textos de Félix Emmel, Ivan Goll, Lothar Schreyer, Robert Edmon Jones o Loie Fuller.

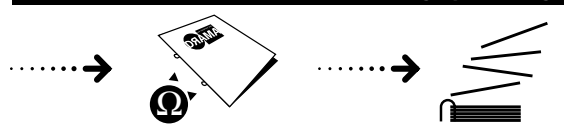
Sería importante reseñar como el propio título del libro ya señala un periodo histórico muy concreto, el de la modernidad. Por ello la última fecha de un manifiesto publicado ronda la frontera de los años 50. A partir de aquí muchas cosas van a suceder, la aparición del teatro del absurdo, será como un punto de inflexión hacia ese terreno, aún no suficientemente estudiado, codificado y valorado en su justa medida, que es la postmodernidad. Espero y deseo que muy pronto, José A. Sánchez nos regale con una edición de textos y manifiestos de esta segunda parte del siglo XX, tan apasionante y rica en esas búsquedas como las de los pioneros anteriores. De ese modo se completaría la geografía de un periodo apasionante para la renovación de las Artes Escénicas: el siglo XX. Siglo en el que se cuestionan todos los cánones anteriores y en donde el riesgo, la aventura de la experimentación y la investigación, el deseo de situar al teatro como una arte de su tiempo y no como algo de la “memoria del pasado”, como un espacio capaz de superar los estrechos límites del naturalismo, y donde junto a Aristóteles puedan pasear otras figuras del pensamiento como Marx, Freud, Einstein o Foucault, cuya influencia, latente o manifiesta, estuvo a la orden del día.

En estos manifiestos de la era moderna vemos también como “política y teatro”, o si quiere “teatro y sociedad”, fueron una de las obsesiones permanentes, incluso de



COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega



la vanguardia más feroz. Frente a un cierto autismo actual de ciertos “transgresores de salón”, las voces de gran parte de las figuras de la primera parte del siglo sueñan con una escena revolucionaria tanto en la manera de realizarla, como en el modo de comunicarse con los espectadores. Algunos lo consiguieron, otros murieron en la desesperación o la locura, pero siempre sostuvieron una pasión que quizás vemos hoy alejada de los escenarios habituales.

En gran parte de los escritos aparecen reflexiones y obsesiones que aún guardan una curiosa actualidad, aunque ya hayan pasado desde su enunciación un montón de años: el papel del director de escena en el entramado teatral, la dialéctica texto/representación, la contaminación de la práctica teatral con otras artes, la relación entre los diferentes oficios de la práctica escénica, la influencia del cine sobre el teatro, las diferentes escuelas del arte del actor, el compromiso del teatro con la sociedad de su tiempo, la necesidad de enmarcar las Artes Escénicas en el territorio de la contemporaneidad, la crisis del “viejo teatro” en sus diferentes apartados: creación, producción y

exhibición, la necesidad de nuevas herramientas para el análisis y reflexión sobre los espectáculos o, algo tan importante como el lugar de cocreador que debe ocupar el espectador moderno en la contemplación de un espectáculo. Como podemos apreciar un catálogo de temas de rabiosa relación con el presente y con el futuro.

Para acabar estas líneas me gustaría citar unos párrafos de uno de los textos seleccionados por el profesor Sánchez en el libro, el correspondiente a Max Aub en su “Fragmento del prólogo a *La guerra*” (1935)... y es obvio que después del 11 de septiembre y con lo que está cayendo sobre las tierras de Afganistán, pueden tener un eco de inusitada actualidad. Aub estaba escribiendo su texto en la antesala de una cruel guerra civil. Nosotros ahora estamos en medio de dos fundamentalismos extremos que impiden el pensamiento complejo como arma de reflexión. Contra la ortodoxia de todo tipo es donde la creación de los creadores teatrales debería levantar su bandera y, en ese compromiso el legado de nuestros antepasados que vierten sus ideas en este libro es toda una lección. Vayamos a Max Aub. ■

**Fragmento de *La escena moderna*.
Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias,
de José A. Sánchez**

Nosotros no concebimos el teatro de una época sino como medio para transformar esa época. Es imposible suponer cuando llegará a su cenit esta manera de enfocar los problemas. Todo el mundo dice que estamos en una época de transición, en una época de escombros. Descombrar en historia quiere decir apisonar las bases de la tradición. Todo lo caótico tiende a resolverse por sus propios cánones en utilidad y belleza. Lo que buscamos en lo nuevo es una nueva expresión de lo antiguo; que los que buscan lo desconocido no hacen más que buscarse a sí mismos, sin encontrarse: buscan excitaciones probablemente deseables subjetivamente, inútiles a los demás. El que se pone a escribir sin saber lo que va a hacer no se llama escritor, sino vago. Nuestro tiempo no es el de los vagos.

¿Cuál es el tiempo para los que escribimos ahora? ■

Amestoy, documento y tradición

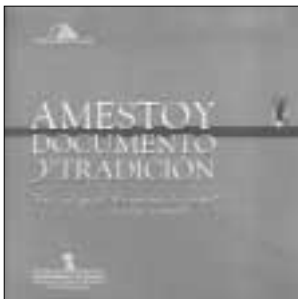
de Ignacio Amestoy, Francisca Vilches y José Ramón Fernández

Ignacio del Moral

Amestoy, documento y tradición

de
Ignacio Amestoy,
Francisca Vilches y
José Ramón Fernández

Edición:
Centro Cultural de la Villa.
Ayuntamiento de Madrid.
Madrid, agosto de 2001



Con motivo del estreno en el teatro del Centro Cultural de la Villa de la obra *Cierra bien la puerta*, de nuestro compañero Ignacio Amestoy, el Ayuntamiento edita, en un lujoso volumen, el texto de la obra, más sendos estudios, uno breve de M.^a Francisca Vilches y otro, con más extensión y enjundia, de José Ramón Fernández, acerca del autor, además de material gráfico e información acerca del estreno.

El libro forma parte de lo que promete ser una colección en la que se publicarán los textos de las obras estrenadas en dicho Centro Cultural, acompañadas de estudios, fotografías, etc., que se inicia con un volumen dedicado a Antonio Buero y el texto de *Madrugada*.

El breve artículo de la sra. Vilches se centra en el texto, estableciendo algunos parentescos del mismo tanto con anteriores obras del autor como con *La Casa de Bernarda Alba*, de la que se encuentran ecos, según la investigadora, en elementos tales como la figura de la Tata y el ambiente de casa cerrada y habitada por mujeres que respira la obra, llegando a la conclusión de que "*Cierra bien la puerta* es, sin duda, un decidido alegato a favor de la defensa (*sic*) de los derechos de las mujeres dentro de los cauces de una tradición literaria que tuvo a Federico García Lorca como uno de sus principales exponentes".

Le sigue el estudio que, bajo el título "Don Ignacio imagina el futuro. Veinte años de escritura dramática" (referencia-homenaje al título de una de las obras más emblemáticas del autor, *Doña Elvira, imagínate Euskadi*), hace José Ramón Fernández de la figura y trayectoria del autor. Debo reconocer que, tal vez por ser un compañero tan cercano y familiar, quien esto firma no había reparado en el escaso conocimiento que tenía de la figura

de Amestoy. El estudio de José Ramón, detallado, prolijo y muy completo, revela facetas poco conocidas de su biografía y su obra, y señala las líneas, plenas de continuidad y coherencia, que marcan sus sucesivas piezas, y muestra el profundo amor y el recio compromiso de Amestoy por y con el teatro, desde sus comienzos en los años 60 en el Teatro Estudio de Madrid con Layton, a quien homenajea en una de sus primeras obras, *Mañana aquí a la misma hora*.

Sin ocultar su afecto y admiración, Fernández se detiene en cada texto, reproduciendo escenas de los mismos para ilustrar la relación de cada obra con el momento vital del autor y con las circunstancias históricas y sociológicas que rodean cada obra. Porque esta es una de las principales características de la obra de Amestoy; su profundo entronque con la realidad, su vocación de dejar testimonio de una actitud frente a los momentos históricos que le toca vivir. De esta forma, cada obra de Ignacio, incluso aquellas que a uno le pueden gustar menos, aparecen como parte de un discurso cuya importancia y coherencia tal vez no han sido (o quizá estoy simplemente confesando mi propia falta de visión) debidamente apreciados.

Señala, además, Fernández, con reconfortante generosidad, la influencia que Amestoy ha ejercido sobre su propia trayectoria y le señala como autor que ha abierto caminos que dramaturgos posteriores han seguido. Creo que esta reflexión merece un aplauso en un contexto, el nuestro, en el que cada generación suele afirmar que viene a renovar y hacer tabla rasa de cuanto existe anteriormente. Desde mi propia incorporación a la escritura, momento en que seguramente incurrí en la misma arrogancia, he oído esta afirmación aproximadamente cada siete u ocho años, cuando una nueva gene-

ración se incorpora al panorama. El reconocimiento de Fernández hacia Amestoy revela una actitud distinta, más sabia y mucho más infrecuente.

Completa el volumen, naturalmente, el propio texto de la obra cuyo estreno motiva la edición.

Cierra bien la puerta es una comedia dramática, de formato muy tradicional sin grandes sorpresas, que ofrece, principalmente, la posibilidad de hacer un excelente ejercicio de interpretación a tres actrices de diferentes edades. Dado que una de las (sin duda motivadas) quejas de nuestra queridas actrices es la falta de papeles interesantes para mujeres, esta obra viene a ser una especie de regalo-homenaje a las muchas excelentes cómicas que tenemos.

Como en otras obras de Amestoy, el reflejo de la realidad, no sólo en su aspecto de actualidad (no hay que confundir), siempre coyuntural y efímero, sino en ese otro de percepción de las contradicciones y transformaciones de la sociedad, está muy presente. Es fácil reconocer en esa madre y esa hija (quizá no tanto en esa tata, que es un personaje más literario) a una buena parte de las mujeres de hoy, en sus respectivas edades, con conflictos y discursos que, especialmente en el plano psicológico y en el dolor de su relación, trasciende sus circunstancias y caracterizaciones concretas. Con un sentido autocrítico que le honra, Amestoy, disecciona, usando el bisturí de los ojos de Ana —la hija— al personaje de Rosa —la madre— con quien, por razones de edad y profesión, podría sentirse más identificado. De manera que, mostrándose también crítico con el personaje más joven, le da la oportunidad de ser protagonista, tomar sus propias decisiones y marcharse, dando un portazo que nos trae a la memoria a la Nora de Ibsen.

Por lo tanto, la actualidad de la obra está en su contenido, en su reflejo de unos cambios sociológicos, en su aguda percepción del ocaso de unas ideologías y formas de ver la vida que en su momento llegaron para quedarse..., más que en su forma, que se adscribe formalmente, y con evidente deseo de obtener una respuesta del público más convencional, a la comedia dramática en boga.

Mención y reflexión aparte merece la edición que estamos comentando: se trata,

como dijimos al principio de un volumen que podemos calificar de lujoso, impreso en grueso papel Consort Royal Silk —y con aire, mucho aire, alrededor del texto— de formato casi espectacular (diseño de Antonio Lax, maquetación de Marcos Almendros)... y que, nos tememos, tiene todos los visos de ser una de esas colecciones de alto coste, corto recorrido y escasa distribución. ¿Dónde va a ser posible encontrarlo? Me aventuro a augurar que en muy pocos sitios.

Ojalá me equivoque, pero todo, en efecto, rezuma ese olor del despilfarro institucional: El formato del libro, cuadrado, de 21x21 cm que complica su posible envío y hace incómoda su lectura y problemática su ubicación en las estanterías de una biblioteca mínimamente ordenada —no tanto su colocación estratégica a la vista sobre la mesita del café o en un escaparate—; la tinta empleada, de un tono sepia y el tipo, que no facilitan la lectura pero que, eso sí, produce un efecto de suave elegancia... El típico libro ideal para regalar desde la institución, a receptores poco interesados en la lectura y menos aún en la lectura de teatro. El típico libro, en suma... institucional, pretencioso y, a mi parecer, antipático.

Los textos teatrales no necesitan ese tipo de ediciones. El libro de teatro ha de ser manejable, práctico, legible, de fácil circulación. Tal vez no sea esta la vocación de esta colección, pero entonces, ¿cuál es? El propio Teatro Español, de quien tan poco bueno cabe decir, edita los textos en un formato mucho más "razonable". El tomazo que nos ocupa, que requiere un portafolios para llevarlo cómodamente a casa, es todo un síntoma de la actitud de las autoridades ante lo que consideran cultura: un elemento ornamental, cuyo contenido importa poco, pero que da ocasión de lucimiento.

Demos, sin embargo, la bienvenida a dicha colección. Ojalá se prolongue en muchos más títulos. Nuestros autores lo merecen. ■

Teatro diverso 1973-1992

de Carmen Resino

Fernando Almena

**Teatro diverso
1973-1992**

de
Carmen Resino

Edición e introducción:
Virtudes Serrano
Servicio de Publicaciones
Universidad de Cádiz
2001



La Universidad de Cádiz ha realizado una edición excelente y de cuidado diseño del libro objeto de esta reseña. Merece también especial mención la introducción que realiza la profesora Virtudes Serrano, siempre atenta a toda manifestación teatral para dar fe de la misma desde su magisterio incuestionable.

Carmen Resino reúne las características del escritor total, en cuanto ha cultivado todos los géneros literarios, aunque el teatro ocupa la mayor parte de su obra literaria, y dentro del teatro se ha enfrentado a la tragedia, al drama histórico y a la comedia, a pesar de su sentir dramático como confiesa en el epílogo de este libro.

Carmen Resino se encuentra entre los más importantes autores teatrales de nuestro país. Y digo autores en su sentido más académico y amplio. Huyo del término autoras porque significaría una restricción, cuando ella destaca sin necesidad de encuadrarla en grupos y menos por algo tan ajeno al intelecto como el sexo. Me consta que defiende la valía del autor sin etiquetas, y menos sexistas.

Ha de resaltarse que Carmen Resino posee un depurado estilo literario, con una corrección digna de mencionarse y de la que deja constancia en las acotaciones y, por supuesto, en los diálogos, de ejemplar construcción y soltura. Es saludable y reconfortante, frente a una práctica del idioma en la que todo vale, cuando no rechina, encontrar textos literarios cuidados, de elaboración esmerada, que se leen o escuchan sin sobresaltos y que nos recuerdan que el teatro es literatura. Teatralmente son dignos de resaltarse la facilidad y soltura de la autora para el manejo de las situaciones y de la técnica teatral, así como el excelente dominio del espacio y tiempo y del ritmo.

Las obras que componen *Teatro diverso 1973-1992*, tan aparentemente distintas, corresponden a dos épocas diferentes, aunque atienden más a una diversidad y predilección de su autora que a la aleatoriedad de unas fechas.

Ulises no vuelve (ya editada en 1983 por el ITD) se desarrolla en época actual, y nos convierte al Ulises heroico en un Ulises desertor, que huye del campo de batalla y de cuanto le exigen la sociedad y su entorno —representado por su inflexible padre— y se esconde en su dormitorio bajo las faldas de Penélope, que oculta su presencia aunque se rebela con la situación, cansada de ver cómo se agostan su juventud y su vida a causa del tiempo varado por la espera aparente y castradora del regreso del esposo, no comprendida ni justificada más que por su idealista suegro. Por otra parte, nos presenta a Ulises y su padre empeñados en torcer el destino mientras Telémaco, el hijo rebelde, se esfuerza en buscar el suyo. Pero, como una constante en algunas de las obra de la autora, el destino se impone sobre la voluntad de los hombres.

Se nos ofrece, en suma, una tragedia en la que las connotaciones clásicas son el excipiente que alberga la realidad actual, tremendamente humana, del hombre que se pregunta por el absurdo de la guerra y de la lucha sin ideales y que renuncia a las expectativas puestas en él; del padre que sorprendentemente acepta esa renuncia, de la que se hace cómplice; de la rebelión de la esposa, víctima de un sacrificio baldío; y del desencanto del hijo al contemplar, desde su rebeldía juvenil, cómo se desmoronan sus ideales puestos en sus mayores, cuya actitud no comprende.

La recepción, segunda de las obras, escrita en 1992, fue Premio Ciudad de Alcorcón y publicada por su Ayuntamiento y más tarde, en 1997, por la ADE. Obra sobre el teatro como tema exclusivo, en la que Carmen Resino una vez más demuestra sus elevadas dotes y especial talento para la comedia.

La obra presenta una visión muy acertada de la problemática del autor y del teatro actual para la que la autora no ofrece soluciones pero sí buenas dosis de ironía, de intriga y de suspense, sin que falte una visión crítica.

La recepción es la ofrecida a seis autores teatrales que van a ser condecorados como reconocimiento a su "paciente" obra. Pero todo falla, desde la llegada del ministro condecorador hasta la de las propias condecoraciones, pasando por la de los medios de comunicación. Tanto es así, que los propios autores llegan a sentirse víctimas de una conspiración, en la que temen ser eliminados, a tenor de los signos inquietantes que se suceden.

La última de las obras, *De película*, fue escrita en 1992. Comedia ágil y llena de humor inteligente y medido, elegante, sin estridencias, propio de la auténtica comedia, que, se dijo, domina la autora. En medio de una situación realista, identificable con facilidad en cualquier ambiente de la sociedad actual, emerge en este texto una llamada sobre la condición y dignidad femenina,

amenazada no sólo desde el otro sexo sino también desde el propio. El egoísmo de las personas que componen el entorno afectivo y familiar de Marta las lleva a la pretensión de endilgarle sus problemas con el fin de seguir viviendo una cómoda libertad. Contra este evidente abuso, Marta, educada en el aguante y la resignación, se rebela y elige un destino diferente, busca su propia vida.

Carmen Resino de nuevo con esta obra nos prueba sus dotes para definir caracteres y su sentido perceptivo de la realidad, atenta observadora de la misma.

Creo, en fin, que nos encontramos ante un libro muy interesante no sólo para quienes buscan obras para su puesta en escena, sino también para estudiosos y amantes del teatro, y una ocasión, para quienes no la conozcan, de iniciarse en la obra de esta autora. ■

Perfume de la memoria

de Miguel Murillo

Virtudes Serrano

Perfume de la memoria
1973-1992

de
Miguel Murillo

Edición e introducción:
Gregorio Torres Nebrera,
Murcia, Universidad,
Antología Teatral Española,
n.º 39, 2001

Desde estas páginas damos la bienvenida a una obra de Miguel Murillo (Badajoz, 1953) que, fraguada durante dilatado tiempo, ve la luz, bajo la ilustradora presentación de Gregorio Torres Nebrera, en la Antología Teatral Española que publica la Universidad de Murcia. Desde que en 1980 *El reclinatorio* obtuvo el Premio Torres Nabarro, Murillo ha llevado a cabo una recuperación de la memoria histórica de la España de la posguerra, que Torres Nebrera coloca en la línea de Fernando Martín Iniesta, José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal. Por otro lado, aunque el dramaturgo ofrece datos que permiten localizar los sucesos dramatizados en su geografía regional, éstos poseen la capacidad de sobrepasar tal límite para hablar

de la España y de los españoles que protagonizaron y sufrieron los difíciles años de la posguerra; son los suyos hombres y mujeres sometidos por un sistema de valores dominantes, descalificadores y ahuyentadores de cualquier tipo de diferencia. Como otros autores de su edad y formación estética, Murillo se expresa a veces mediante un tono farsesco y distanciador que no impide llegar al conflicto profundo que plantea, como se puede advertir en *Las maestras*, Premio Constitución 1985. Otras veces, como en *Sudaca*, texto de 1992, recogido en un volumen de *Teatro Extremeño Contemporáneo*, la intensidad trágica ocupa el lugar de la farsa para plantear el problema de la xenofobia tan debatido en la escena actual.



Del conjunto que ahora nos ocupa emana un aroma lorquiano que procede de los elementos sensoriales, de la actitud poética, casi de hondo lirismo con que están concebidas las evocaciones, pero también de elementos de construcción dramaturgica como la presencia del Ama, o la imposición de silencio de la Madre con que se cierra la primera parte (*Perfume de mimosas*), o el sentido de libertad que se expresa en la ilusión del *Pájaro de plata* que da título a la segunda pieza.

Bajo el título, *Perfume de la memoria*, con que se presenta este volumen se aloja pues un conjunto de dos obras que, en realidad, constituyen un todo por la unidad temática y estética, aunque cada una de sus partes se concibiese de forma independiente. Entre la escritura de *Perfume de mimosas* (1988) y la de *El pájaro de plata* media una década pero el autor ha mantenido una más que íntima relación entre ambos textos. Argumentalmente asistimos al proceso de deconstrucción de su pasado que Víctor, el protagonista e hilo conductor de ambas, lleva a cabo en su recuerdo. El tiempo evocado por el personaje, que se encuentra ya en el ecuador de su vida, retrocede hasta momentos de infancia y adolescencia, cuando adquiere las primeras nociones del horror que el mundo puede llegar a albergar, y cuando despierta a unas inclinaciones que le supondrán el desgajamiento de su tronco familiar. Con destreza, el dramaturgo va desgranado entre uno y otro texto el conjunto de las vivencias personales del personaje y a su compás pasará ante la mirada del receptor, como ante los recuerdos de Víctor, una sociedad española de posguerra lastrada por unos cánones periclitados de intolerancia, violencia, fanatismo y anquilosamiento. Miguel Murillo realiza aquí, como en tantas obras suyas, un doble ejercicio: analizar desde el plano de la protagonización individual los efectos de la intolerancia y considerar el lastre que el pasado volcó sobre individuos y sociedad.

Los títulos de cada una de las partes significan simbólicamente con relación al texto que presiden, y el segundo (*El pájaro de plata*), en su oposición al primero (*Perfume de mimosas*) marca el triunfo de la vida sobre la muerte. El dulce y rancio olor de las flores del jardín fami-

liar que enmarca el proceso dramático de la primera, es sustituido en la segunda por la victoria de la vida y la ilusión, expresada en la visión del mítico pájaro de plata que asegura el vigor de cuerpo y espíritu en la leyenda del niño soñador.

Tiempo y espacio soportan constantes modificaciones, no sólo dentro de cada una de las partes sino entre las dos, ya que, como se analiza en la Introducción, sus diversas secuencias se entremezclan para ofrecer “el tejido de una celosía a través de la cual somos observadores”. En efecto, la manipulación del tiempo, que lleva a la diversidad de los espacios, es uno de los grandes logros del conjunto que, pese a su complicada estructura, es capaz de comunicar el proceso de una experiencia, el triunfo de unos valores y la situación de un entorno motivador del negativo desenlace de la primera y de gran parte de los sucesos de la segunda. Cada una de las dos piezas posee un marco temporal de presente del personaje protagonista desde donde se motiva la acción que transcurre en el pasado y que surge de la mente evocadora de Víctor. Tiempo y espacio reales dejan paso a sus correspondientes recordados y, como en el recuerdo, las situaciones van surgiendo en destellos que son sustituidos por otros de mayor brillo o matizados con la imaginación creadora del convocante. Murillo, consciente de la estructura y caracteres que propone, indica en sus “Aclaraciones ante una puesta en escena” que anteceden al texto de *Perfume de mimosas*: “La obra deberá recibir [se refiere a esta obra pero lo que indica es válido para el conjunto que presentamos] el tratamiento adecuado para que sueño y realidad se confundan tal y como se confunden en nuestro interior, en la vorágine enferma que preside nuestros sueños y recuerdos”.

Con una más que apreciable factura literaria, en la que se combinan en adecuadas dosis lirismo y drama, se configuran los argumentos de las dos piezas que componen este *Perfume de la memoria*, arriesgadas y bellas propuestas espectaculares y densos y artísticos textos para su lectura. ■



EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE

Leer teatro. Parece que hoy son pocos los que lo hacen. Yo me recuerdo leyéndolo siempre. En casa de mis padres y en la de mis tíos había muchísimos ejemplares de las colecciones teatrales de los años 20-30-40. Conservo todavía muchos de ellos que recogían las comedias de éxito de aquellos años. La colección *Teatro Moderno* que valía 50 céntimos y llevaba en sus portadas, en sintéticos dibujos, los rostros de los actores y actrices más populares, publicaba obras de los escritores españoles entonces prestigiosos. Marquina, Benavente, Arniches, Linares Rivas, Fernández Ardavín, pero también otros que ahora parecen más interesantes y que, seguramente, eran entonces verdaderamente audaces e incluso escandaloso: Gómez de la Serna, Jacinto Grau, Azorín, Unamuno, y también muchos extranjeros que hoy son clásicos y entonces debían resultar sorprendentes: Strindberg, Visen, Tolstoi, Metternich. Otra colección también barata, pero quizás más “moderna”, al menos en su presentación, ofrecía también, junto a astracadas fáciles y comedias de salón, algunos nombres extranjeros: Pirandello, Molnar, Giraudoux, y los jóvenes españoles Lorca, Casona, junto a los ya clásicos de siempre. Y aún más tardía, cabalgando ya en los años de posguerra, la colección *Teatro Selecto*, con portadas de colorines que evocaban las carteleras de cine, traía, junto a los autores de siempre, novedades como Jardiel Poncela.

El adolescente apasionado que yo era, devoraba cuanto esas colecciones le ofrecía, aunque, es natural, sin criterio alguno. Pero aún sin alcanzar muchas veces sus auténticos significados, el mundo que ofrecían a mi joven entendimiento, me fascinaba.

Las acotaciones me invitaban a imaginar escenarios ya corpóreos. Los dibujitos lineales que acompañaban las ediciones de *La Farsa*, que hoy pueden verse como ejemplos deliciosos de un cierto espíritu “decó”, me hacían completarlos idealmente con colores vivísimos y gustaba imaginar los movimientos y las acciones, con viveza soñadora.

Junto a ellos, leía también ciertos “clásicos” que la biblioteca de mis abuelos ponía a mi alcance. Recuerdo muy especialmente —porque llegué a aprenderme algunas tiradas de sus versos—, las obras del Duque de Rivas desde el apasionante *Don Álvaro*, hasta el ejemplar de *Tanto vales cuanto tienes*, que me parecía entonces el sùmun de la crítica social. Y también, aunque en pequeñas dosis, Calderón y Lope, descubiertos en antologías que, al ofrecerme fragmentos bien elegidos generalmente, de sus versos, sonetos, romances o redondillas, me tentaban a buscar los textos completos en que aquellos se insertaban.

Un mundo fabuloso de pasiones, desgarramientos, amores románticos o sorprendentes interrogantes, se me abría al devorar literalmente aquellos libritos fascinantes que tenían frente a las novelas gruesas que también abordaba, la ventaja tremenda de su relativa brevedad.

Esas lecturas, de verano especialmente, en las largas siestas y las frescas tardes en la mecedora a la puerta del huerto, abrieron en mi sensibilidad una curiosidad hacia el mundo del teatro. Poner en pié, hacer vivir sobre una escena aquellos seres de papel, con palabras medidas, hicieron que luego, al llegar a la Universidad, me abocase a darles voz y a intentar la aventura del teatro.

Y entonces se me brindaron dos nuevos tipos de lecturas teatrales. En los años 50-60, la editorial Escelicer retomó la tradición de las colecciones de preguerra, y publicaba, en unos pequeños libritos —Ediciones Alfíl. *Colección de Teatro*—, los estrenos de Madrid. No eran años brillantes, pero aún con ello, algunas obras notables nos llegaban a través de los estrenos del Teatro Español o del María Guerrero, relativamente avanzados y “al día”. Los estrenos del primer Buero Vallejo, que nos impresionó por su aliento poético y amargo, las inevitables obras de Pemán, gloria oficial, las obras de Mihura y Tono, con su dislocado humor, tan sugestivo, la elegancia burguesa de López Rubio, eran leídas ya con un cierto sentido crítico.

Pero a la vez, y gracias a las editoriales argentinas Suramericana y Losada, un mundo absolutamente nuevo nutría mis deseos que eran también los de todos los compañeros de esos años, metidos en la locura del apasionante del T.E.U. Camus, Sartre, O’Neill, Saoyan, Tennessee Williams, Julian Green, Arthur Miller, nos llegaban en traducciones horribles, pero descubríamos en ellas un mundo fascinante y nuevo.

Una inimaginada catarata de sensaciones, de estímulos intelectuales y morales, de personajes con una vida y una intensidad desconocidas. Pensar en dar cuerpo a todo aquello era una ilusión arrebatadora... e ilusoria. A la hora de poner en pié lo leído, las ayudas “oficiales” no llegaban más allá que *La Hidalga del Valle* calderoniana. *Un Tranvía llamado deseo* quedó en un sueño.

Leer, leer, leer. Las palabras del papel no saltarían a la escena conmigo, con nosotros. Pero en aquellos años de limitación y pobreza, leer teatro era un modo de vivir, de entender, de iniciarse en el mundo de una realidad que nos estaba deseada. ■

Alfonso E. Pérez Sánchez
Catedrático de la U.C.M.
Ex-Director del Museo del Prado

Confesiones

José Luis Miranda

A través del boletín ENTRECajas o de otras comunicaciones internas se nos informó de una curiosa propuesta de Walter Manfré, un proyecto nada convencional que ya había él experimentado en varios países, especialmente en Italia.

Ante la posibilidad de participar en una posible coproducción con el Teatro Stabile Apruzzese (L'Aquila), la AAT nos pedía textos con una duración de cinco minutos y que tuvieran como argumento el pecado. El actor diría el texto —se confesaría— de uno en uno a cada espectador, turnándose con los demás actores. Habría el mismo número de actores que de espectadores. Y también el mismo número de textos diferentes. Veintiún textos, veintiún autores, veintiún actores, veintiún espectadores.

Al tratarse de un proyecto de autoría múltiple, interesó especialmente a la AAT, pero —según me dijeron— por razones económicas y de organización, pero, sobre todo, por la dificultad de su exhibición, no era posible seguir adelante. Sin embargo, el “Festival Madrid Sur” hizo suyo el proyecto, y José Monleón se hizo cargo de la coordinación dramática, así como de la selección de los textos, todos ellos de autores asociados a la AAT en atención a los antecedentes ya expuestos. Y así, con la colaboración del Florian-Proposta Teatro Stabile d’Innovazione (Pescara) y el Teatro Stabile Abruzzese (L’Aquila), *La confesión* se representó en Móstoles, Getafe, Leganés y Fuenlabrada, dentro de la programación del “Festival Madrid Sur”, y posteriormente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el marco del “Festival de Otoño”, con lo que veintiún autores (cito por riguroso orden alfabético): Antonio Álamo, Ignacio Amestoy, David Barbero, Elena Belmonte Salmón, Jesús Campos García, Elena Canovas, Raúl Dans, Maxi de Diego, Javier de Dios, Manuel de Pinedo, Lidia Falcón O’Neill, Santiago Martín Bermúdez, Alberto Miralles, José Luis Miranda, Miguel Murillo, Itziar Pascual, Paloma Pedrero, Juan Polo Barrera, Alfonso Sastre, Rodolf Sirera y Alfonso Vallejo, estrenamos conjuntamente.



Fui a ver el espectáculo al Hospitalillo de San José de Getafe. Veintiún espectadores (once hombres y diez mujeres) nos instalamos en un espacio oscuro, sentados en pequeñas butacas junto a un reclinatorio. Diez actrices y once actores hicieron su aparición en las tinieblas y con rigurosa disciplina se arrodillaron junto a los espectadores correspondientes. Las actrices se confesaron solamente con los hombres y los actores exclusivamente con las espectadoras. Sobre

las cabezas de los penitentes colgaba una pequeña lámpara, una luz muy tenue que iluminaba discretamente los rostros, envolviendo el pecado, desvelando las miradas. Cada cinco minutos sonaba una campanilla y los actores y las actrices se levantaban para cambiar de reclinatorio y por lo tanto de espectador. Sin embargo, seguían manteniendo su pecado.

El espectáculo, que duró una hora, me pareció corto y me dejó con la desazón de no haber podido escuchar las otras confesiones, las que sólo escucharon las espectadoras. Este es uno de los muchos aspectos inquietantes del experimento. Habitualmente en los estrenos, terminada la representación, se suele hablar de todo menos de la representación. Aquí no, aquí resulta inevitable si has ido con una pareja del otro sexo pedirle información sobre lo que ella sabe y tú no. Si no has ido en esas condiciones, deberás buscar nuevas amistades para hablar de teatro, es decir, para hablar de lo que ya no habla nadie. Conseguir eso es conseguir algo insólito.

Se trata, en realidad, de un teatro subterráneo, que sustituye al espectador por el cómplice, y que produce una atracción morbosa, una tensión entre la culpa y el cinismo, un teatro que crea una extraña ligazón a través de la palabra y de la cercanía del actor o de la actriz, de ese personaje que busca viajar desde el infierno al purgatorio.

No sé si sería posible retomar el proyecto evitando así su desaparición. Creo que sería un acierto mantenerlo vivo. Si el teatro pecara, es decir, si se atreviera a enfrentarse con todo lo que no se atreve tal vez saliera del limbo. Este espectáculo ayuda a no perdonar la pereza. ■

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

