

LAS PUERTAS DEL  
**DRAMA**

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



3 €. Siglo XXI. Invierno 2002. Número 8



# TEATRO, DRAMA Y LITERATURA

Alfonso Sastre

## LOS ENCUENTROS DE VERINES: la escritura dramática hoy

Luis García Jambrina, Jerónimo López Mozo, Paloma Pedrero, Domingo Miras,

Santiago Martín Bermúdez, Ernesto Caballero y Eladio de Pablo.

(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 (2)  
Jesús Campos García
4. Teatro, drama y literatura  
Alfonso Sastre
7. Los encuentros de Verines: la escritura dramática hoy  
Luis García Jambrina
9. La invisibilidad del teatro español actual  
Jerónimo López Mozo
14. En lo original, la diferencia. O, las rosas hablan  
Paloma Pedrero
18. Nuestro mestizaje  
Domingo Miras
21. Drama, narrativa, cine  
Santiago Martín Bermúdez
24. Lo que pasa  
Ernesto Caballero
26. La escritura dramática hoy  
Eladio de Pablo
28. Un teatro para los autores (en Francia)  
Claude Demarigny
30. Cuaderno de Bitácora  
*Juegos prohibidos (El crepúsculo del paganismo romano)*  
Alberto Miralles
33. Libro recomendado  
Le langage dramatique  
Pierre Larthomas
36. Casa de citas o camino de perfección
37. Reseñas  
*Teatro spagnolo contemporaneo II*, de Emilio Coco. Por Diana de Paco  
*Te quiero muñeca y Un busto al cuerpo*, de Ernesto Caballero. Por Ignacio del Moral  
*Cuadros de amor y humor, al fresco*, de José Luis Alonso de Santos. Por Pedro Manuel Villora
43. El teatro también se lee  
Pedro M. Cátedra
44. Jesús Campos y la lucha del teatro  
Mariano de Paco



**(ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:





# Teatro, drama y literatura



[Alfonso Sastre]

Discurso leído por el dramaturgo en la inauguración del Segundo Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano 2001.

**D**igamos unas pocas palabras muy claras sobre este tema, enunciado en el título.

En los manuales de historia de la literatura generalmente se llama “teatro” —y así aparecen los capítulos destinados a esta materia— a lo que no es sino (y nada menos que) literatura dramática. Incluso también en muchas de las grandes e ilustres “historias del teatro” lo que se historia es, en realidad, la literatura dramática, entendiendo por tal ni más ni menos que aquella que se escribe con una vocación escénica. Son historias en las que se registran obras que escribieron a lo largo del tiempo determinados autores, pensando en los escenarios, sin que se tome mucho en cuenta —o más frecuentemente nada— los hechos propiamente teatrales, que son los que constituyen, verdaderamente, la historia del teatro, pues todo lo demás es literatura, o mejor: la literatura que hay en el teatro.

Esta literatura *sui generis* es, por su parte, lo escrito, lo literario, que hay en las

obras de esa gran provincia del teatro, que es su parcela “dramática”; pues tengamos en cuenta, al llegar aquí, que el teatro es mucho más que eso, pues que abarca, además del drama y el melo-drama o drama musical (que a su vez incluye la ópera, la opereta, las zarzuelas, los musicales a la americana etc), el ballet, el mimo, la danza, el carnaval y el circo. ¡Todo esto y más —por ejemplo, el “teatro” que hacemos en nuestra vida cotidiana— es teatro! O es el teatro.

Situados ya en la concreta “provincia dramática” del teatro —provincia que a su vez ciertamente toma préstamos de las otras, sobre todo del circo (payasos) y, en los últimos años, de la danza—, nos encontramos con que lo “propiamente literario” de un drama “propiamente dicho” son las acotaciones y los diálogos, y que estos ocupan un lugar (con otros cinco elementos ni más ni menos) dentro de su estructura, siendo esos otros cinco elementos o componentes o ingredientes (y ello está claro desde que Aristóteles lo observó en su *Poética* y escribió

---

su memorable descripción), 1, la fábula; 2, los personajes; 3, las ideas; 4, las músicas, y 5, y muy especialmente, el componente audiovisual, espectacular, que es el propiamente teatral, y el ingrediente tantas veces ignorado, como hemos empezado por decir, tanto en las historias generales de la literatura, que después de todo tratan de eso, de la literatura, y estiman del teatro su parte literaria, como en las propias “historias del teatro”, desde la de D’Amico a la de Ruiz Ramón, pasando por casi todas las demás. (Hay excelentes excepciones).

Ya tenemos ahora ante nosotros, o imaginamos que lo tenemos, concretamente, un drama escrito, o, mejor, una obra dramática, en esa fase previa, anterior, al hecho propiamente teatral; y observamos que efectivamente esta obra presenta una estructura (escrita) de situaciones (contadas en las acotaciones o didascalías) y diálogos. Los escritores de dramas somos sobre todo escritores de acotaciones y diálogos, incluyendo en estos los monólogos, que a fin de cuentas son monodialogos. (Cierta colega francés decía que él no se consideraba escritor, sino que él era un autor de réplicas, vale decir, de diálogos). Desde luego que entre nosotros, que somos escritores, los hay tan escritores como teatreros (o teatrores, feo neologismo, pero que yo lo prefiero a palabras como teatristas o teatrores), como Molière, Shakespeare o Brecht; más escritores que teatrores (como Ibsen o Pirandello); más teatrores que escritores, como Lope de Rueda o Dario Fo; e incluso nada teatrores o teatreros o teatristas, como yo mismo, sin ir más lejos.

De estos escritores o dramaturgos, poco o nada teatrores, o teatreros, o teatristas, es de quienes he hablado algunas veces, y ello para decir lo que nos pasa: la paradoja de nuestra situación, o sea, de nuestro lugar en el mundo de la cultura; y ya he dicho otras veces que nosotros, para el mundo de la literatura, somos gente de teatro (y no nos consideran escritores propiamente dichos sino acaso unos hábiles escribidores de guiones), mientras que para el mundo del teatro nosotros somos escritores, y nada o poco tenemos que ver con el mundo del teatro. O sea que, más bien, no estamos en ninguna parte.

De todos modos, según sean unos u otros los sectores de la cultura, las cosas son un tanto diferentes, y así nosotros

somos escritores literarios cuando se nos mira, por ejemplo, desde la historia de la literatura, en la que ya hemos dicho que los dramaturgos ocupan muchas páginas; o desde instituciones como el *Premio Nobel*, que ha sido concedido a muchos dramaturgos (y nada más que dramaturgos), desde Echegaray a Dario Fo, o como las Academias de la Lengua, en las que siempre han sido acogidos los escritores teatrales, como Joaquín Calvo Sotelo o Antonio Buero Vallejo, por hablar de la Española y poner ejemplos de escritores que apenas cultivaron otros géneros.

Sin embargo, hasta hace unos años la escritura teatral no era literatura para instituciones como, en España, los *Premios Nacionales de Literatura*, hasta que por fin se creó esta sección, muy tardíamente. Así mismo, se recuerda que las ediciones teatrales han sido muy descuidadas durante años y años en instituciones tan importantes como la *Feria de Frankfurt* (se recuerda al respecto lo que sucedió con ellas, que fueron prácticamente ignoradas, el año en el que aquella *Feria* dedicó su edición al libro español).

Desde los años 60 del siglo pasado se vivió —desde luego, fuera del teatro comercial, en el que nunca pasa nada— una especie de polémica, a veces encarnizada, entre los partidarios, en retirada, de un “teatro de texto” y otras tendencias, encuadradas en el marco de la llamada “creación colectiva” y de la “expresión corporal”. Aquel —el teatro de texto, así llamado— sería el teatro que es literatura, y éste el que no es literatura. A lo largo del siglo, ya había habido, bajo el nombre de “teatro literario” —por ejemplo, el teatro simbólico, un teatro de poetas, como Maurice Maeterlinck o Paul Fort—, un “teatro de arte” (que así se tituló aquel movimiento simbolista en el teatro) contra el “teatro comercial”, que siempre ha crecido ajeno a cualquier preocupación literaria; fenómenos confrontados que según los países y los tiempos, fueron recibiendo distintos nombres, como, en París, los de “teatro de vanguardia” y “teatro de boulevard”, o, en otras partes, “experimental” y “comercial”, o, en Nueva York, “teatro de Broadway” y “teatro off” (y después “off off”) Broadway. En ciertos países, como la Argentina, bajo el epígrafe de “teatros independientes”, eran escritores

---

A finales de los 60 se produciría, un giro radical que haría que el teatro de vanguardia se pusiera de espaldas a la literatura.

---

---

Yo sí pienso en la conveniencia de que los escritores, incluso los del teatro, sepamos escribir, y hasta escribir bastante bien, lo mejor posible, y de hacer una obra que además de su destino teatral, sea literatura propiamente dicha.

---

de notoria calidad quienes suministraban los textos con los que un teatro emergente se oponía a un teatro a-literario, vulgar, comercial, de consumo. (En la España de las primeras décadas del siglo XX, el teatro “literario” era, por ejemplo, el de Valle Inclán, que no se representaba nunca, y el mejor teatro comercial era, por ejemplo, el de los hermanos Quintero, que se representaba mucho. En la posguerra, el grupo de teatro experimental, de vanguardia, Arte Nuevo, fue formado por un pequeño grupo de jóvenes escritores, que asociaron a su tarea a un grupo de estudiantes del Conservatorio. Antes de la guerra civil, se habían dado fenómenos semejantes, inspirados generalmente por escritores).

A finales de los 60 se produciría, como hemos apuntado ya, un giro radical que haría que el teatro de vanguardia se pusiera de espaldas a la literatura, declarando que usar textos previos para el trabajo teatral era una antigualla. (Paradójicamente, el más destacado maestro teórico, ya muerto entonces, de aquellas experiencias fue un superescritor, Antonin Artaud). Aquella fue una polémica muy mal planteada, y la defensa de los escritores fue errónea, porque solía basarse en la indefendible tesis mística de que “en el teatro, como en la vida, en un principio es el verbo”, cuando es evidente que, como había visto certeramente Goethe, “en el principio (en el teatro como en la vida) es la acción”. Acción que puede producir o no verbo, y que no necesita producir verbo —diálogos— para alcanzar la entidad de un drama. (Los son, por ejemplo, los “dramas sin palabras” de Samuel Beckett. También se confundían las nociones de “texto” y de “diálogos”. Los dramas sin palabras de Beckett tienen texto —el que leemos en sus ediciones— pero carecen de diálogos; y desde luego pertenecen al mundo de la literatura y al del teatro).

Vale la pena recordar, antes de dar fin a esta intervención, lo que pensaba Enrique Jardiel Poncela, de cuyo nacimiento conmemoramos este año el centenario, al respecto de las relaciones entre el drama y la literatura. Para él, escribir para el teatro no era una tarea para la que se necesitara saber escribir, sino que más bien saber escribir era perjudicial a esos efectos, y mostraba que los autores españoles que obtenían éxitos

no sabían escribir. El teatro —decía— no es literatura; es un instinto. Señalaba alguna excepción de autores españoles que sí sabían escribir, con tan mala fortuna —o con tanta gracia— que entre ellos indicó a Gregorio Martínez Sierra, que nunca escribió ni una sola línea, ya que fue María Lejárraga, su mujer, quien le escribió hasta las tarjetas postales.

Yo sí pienso en la conveniencia de que los escritores, incluso los del teatro, sepamos escribir, y hasta escribir bastante bien, lo mejor posible, y de hacer una obra que además de su destino teatral, sea literatura propiamente dicha; y pienso que esa aportación nuestra a la práctica teatral no sólo es muy deseable sino necesaria. Acaso sea un poco exagerado, pero me parece que el drama puede llegar a ser, en determinados momentos, una cosa muy importante, y que entonces no se debería dejar esta responsabilidad en las manos de los actores y de los directores de escena. Permittedme esta paradoja, semejante a la que hacía el poeta León Felipe sobre el enterramiento de los muertos, aunque aquí, en el drama, se trate más bien de la exaltación de la vida.

*“Para enterrar a los muertos  
escribió León Felipe  
cualquiera sirve, cualquiera  
menos un sepulturero”.*

Se trata de un canto a la generalidad y, si queréis, a la dialéctica. Así, no habría que dejar el teatro en las manos de los teatreros o de los saltimbanquis (adorables criaturas, por otra parte); ni la arquitectura en las de los albañiles (admirables maestros en sus oficios); ni la escultura en las de los herreros o los canteros o los carpinteros (imprescindibles artesanos); ni la música en las de quien toca el bombo en la banda de mi pueblo.

Quiero decir que en el teatro debe dejar de hacerse, como hasta ahora se suele hacer, la o con un canuto. La literatura no muere, y la cosa no se resuelve aceptando, a toro pasado (y a autor muerto), que don Ramón María del Valle Inclán no solamente era un excelente escritor sino que además tenía mucho talento teatral y además tenía razón. ■

# Los encuentros de Verines



LA ESCRITURA DRAMÁTICA HOY  
[A MODO DE PRESENTACIÓN]

Durante los días 13 y 14 de septiembre de 2001, se celebró en la Casona de Verines, en Pendueles (Asturias), el *XVII Encuentro de Escritores y Críticos de las Letras Españolas*, organizado por la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y la Universidad de Salamanca, a través de *Cursos Extraordinarios*, con la colaboración de la Consejería de Educación y Cultura, del Gobierno del Principado de Asturias, y la Fundación Príncipe de Asturias. Para los que no sepan todavía lo que son y significan estos *Encuentros*, habría que recordar que fueron creados en 1985, gracias al impulso y al empeño de Víctor García de la Concha, que fue su director y principal animador hasta 1998, año en el que fue elegido Director de la Real Academia.

Recordaba, en cierta ocasión, García de la Concha que, en el *Encuentro Internacional de Intelectuales ante el Año 2000* celebrado a mediados de los 80 —del que, por cierto, brotó la idea de crear los *Encuentros de Verines*—, había dicho José Ferrater Mora que “este tipo de reuniones no sirven para nada y por eso resultan indispensables”. Aplicaba después García de la Concha el cuento a ésas que él mismo había promovido en la Casona de Verines y señalaba que, en efecto, lejos de aspirar a grandes conclusiones y a lograr objetivos

prácticos, deberíamos conformarnos con recoger tan sólo unas pocas palabras “libres” y “volanderas”. Pero resulta que ya hemos llegado al 2001, y, como quien no quiere la cosa, los *Encuentros de Verines* no sólo no son historia, en el sentido de algo superado y olvidado para siempre, sino que, por el contrario, han hecho historia, y mucha, dentro de la cultura española de las últimas décadas. Para empezar, allí se han debatido, con rigor y amenidad, todo tipo de cuestiones relacionadas con la creación literaria en las diferentes lenguas del Estado y con la situación de las letras españolas en el final de siglo y milenio. Y, en este sentido, puede decirse que también los *Encuentros de Verines* aportaron su pequeño, pero eficaz grano de arena a la creación de ese estado plural de las autonomías, en el que no sólo conviven diferentes lenguas y culturas, sino que, además, éstas se influyen y se enriquecen mutuamente.

Asimismo, en Verines se gestaron muchas publicaciones y proyectos que son ahora referencia imprescindible en los estudios literarios y en las bibliografías y en los estudios literarios, como espero que lo sea también este número que ahora el lector tiene en sus manos, gracias a las ponencias que en él se publican. Por no hablar, claro está, de lo que ha podido significar Verines para los más de trescientos

**[Luis García Jambrina]**  
(Profesor de la Universidad  
de Salamanca y  
Director Académico del Encuentro)

---

En Verines se gestaron muchas publicaciones y proyectos que son ahora referencia imprescindible en los estudios literarios y en las bibliografías.

---

---

De las diferencias  
saldrá el futuro.

Si estamos en  
desacuerdo, es que  
vamos por  
el buen camino.

---

escritores, de todas las generaciones, géneros —literarios, se entiende, puesto que lo otro se sobrentiende—, lenguas y tendencias que allí han acudido a lo largo de todos estos años. Muchos de ellos acudieron a Verines cuando apenas tenían obra y eran poco conocidos, y ahora son autores fundamentales de la poesía, el ensayo, el teatro o la narrativa, en gallego, vasco, catalán o castellano.

Pero resulta que, después de tantas convocatorias, nos dimos cuenta de que estos *Encuentros* estaban todavía en deuda con los autores de teatro, dado que ningún año se había dedicado monográficamente a este género, si bien es cierto que en diferentes ocasiones habían estado presentes algunos dramaturgos. Por otra parte, pensamos que ese “olvido”, desde luego no intencionado, tal vez no fuera más que un síntoma de la situación del teatro en la sociedad actual y en los diferentes ámbitos de la institución literaria. Se trataba, pues, de debatir sobre el estado actual de la escritura dramática en las letras españolas: contexto en el que se mueve, posibles problemas, estilos y tendencias, vinculaciones con otros géneros y formas expresivas... Y, para ello, se invitó a autores de diferentes generaciones y estéticas y diversa procedencia.

Naturalmente, y como ya viene siendo habitual en estos *Encuentros* desde su fundación, cada uno habló desde su particular punto de vista y desde su personal experiencia. Pero también fue importante lo que entre todos —o unos frente a otros, puesto que al fin y al cabo se trata de un diálogo dramático— dijeron en los debates posteriores. Como ya he comentado, no se trataba de llegar a conclusiones claras y definitivas, sino de intentar establecer un diagnóstico amplio y plural. En este sentido, José Luis Alonso de Santos defendió el derecho a la diferencia y la aceptación de la diversidad; y Jesús Campos reclamó esa diversidad incluso dentro de la propia trayectoria. A este respecto, Paloma Pedrero señaló la existencia de una corriente de carácter formalista que pretende convertirse en tendencia hegemónica dentro del panorama teatral español, y recordó que la diferencia está en lo original. Ernesto Cabañero, por su parte, propugnó la escritura en la que pasa algo y nos muestra el mal, frente a esos “textos abiertos” donde no pasa nada;

Alberto Miralles reivindicó lo que él llama el “teatro tenso” o teatro crítico; y Eladio de Pablo abogó por la creación de una escritura dramática nueva que exprese lúcida-mente la perplejidad actual.

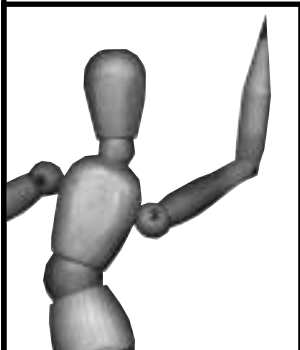
En otro orden de cosas, Jerónimo López Mozo constató la “invisibilidad del teatro español actual” y Carmen Resino puso sobre la mesa algunos de los obstáculos con los que se topa el dramaturgo actual (competencia con otros medios, preponderancia del teatro espectáculo, relegación del autor...). Mientras que José María Rodríguez Méndez habló de la falta de fe de algunos autores en el teatro y de la ya endémica “incultura teatral en España”. Tanto Juan Carlos del Olmo como Aitzpea Goenaga recordaron, por su parte, que apenas se publica y se representa teatro escrito en eusquera por autores vivos. Mucho más optimista es, sin embargo, el panorama teatral de Cataluña, según la visión de Carles Batlle y Elisabeth Escudé. Mientras que, para Eulogio Ruibal, la situación del teatro en gallego estaría a mitad de camino entre uno y otro caso.

Domingo Miras habló de la condición mestiza del teatro, siempre entre la literatura y el espectáculo; Santiago Martín Bermúdez, de las fructíferas y complejas relaciones entre “narrativa y dramática”; y Antonio Álamo, de sus experiencias teatrales fuera de los escenarios convencionales. Otros, más irónicos, optaron por un saludable ejercicio de autocritica, caso de Fermín Cabal, o por la exposición en público de sus dudas, contradicciones y perplejidades, caso de Maxi Rodríguez. No obstante, todos mostraron su decidida voluntad de seguir escribiendo teatro, a pesar de todo. Y también reconocieron la utilidad y oportunidad de este *Encuentro*, ya que les ha permitido dialogar, cuestionarse a sí mismos y contrastar opiniones, experiencias y puntos de vista distintos. Y es que, como dijo Alonso de Santos al final de su intervención, “de las diferencias saldrá el futuro. Si estamos en desacuerdo, es que vamos por el buen camino”. Así sea.

Por lo demás, las ponencias que aquí se recogen son una buena muestra de lo que allí se dijo. Hasta un próximo *Encuentro*. Y larga vida al teatro. ■



# La invisibilidad del teatro español actual



[Jerónimo López Mozo]

Estamos tan acostumbrados a oírlo, que apenas nos inmutamos cuando se anuncia que el teatro está moribundo o que ha muerto. Mucho menos cuando comprobamos que la alarma no es reciente, sino que viene sonando desde antiguo. A veces lo hace más fuerte, como cuando, en poco tiempo, se produce el cierre de varias salas y entonces los medios de comunicación recuerdan que existe el arte escénico y se apresuran a interrogar sobre el particular a los grandes de la escena. Estos confirman que el peligro existe, pero que gracias a Dios el temido desenlace no se producirá, pues en situaciones peores se ha visto y ha sobrevivido. Sus tranquilizadoras palabras son creídas a pies juntillas, pues su voz es la de la experiencia. Sin embargo, de un tiempo a esta parte se habla menos del asunto. Al contrario, los malos augurios han sido reemplazados por un optimismo inédito. De acuerdo con los tiempos que corren, la buena salud no se atribuye a la mejor calidad de los espectáculos, a la que no se suele aludir, sino al aumento de los ingresos por taquilla. Se habla en términos económicos y no en artísticos. Obviamente estoy en desacuerdo con un mecanismo que solo contempla la parte de negocio que hay en la actividad. Pero es que, además, ese termómetro me parece poco fiable. En primer lugar, porque el diagnóstico debería establecerse teniendo en cuenta algunos otros datos. En segundo, porque se aportan cifras globales que están lejos de reflejar la pluralidad de fórmulas teatrales existentes y, por tanto, el grado de aceptación de cada una de ellas.

No me parece que sea éste un tema menor. Porque yo sí creo, precisamente cuando menos se habla de ello, que la muerte del teatro es un hecho posible y quizás no muy lejano. Me apresuro a decir que no me refiero al teatro en su conjunto, sino a uno determinado, justamente a aquel que determina el verdadero estado de la cultura teatral de un país. He de recordar que, en el pasado, la amenaza afectaba a todo el teatro, porque el enemigo era exterior. Los momentos críticos se produjeron con el nacimiento del cine, primero, y de la televisión, después. De la alarma participaba toda la profesión. Pero ahora no sucede lo mismo. Afecta solo a una parte de ella. El aumento del número de espectadores y de las recaudaciones que dan pie al optimismo no alcanza a todos por igual. Es lógico que así sea. Los éxitos y los fracasos se reflejan de forma bien diferente en las cuentas de resultados. Tampoco ignoramos que determinados géneros dramáticos resultan más atractivos para el público que otros y que, en cada uno de ellos, no todos los espectáculos tienen igual acogida. Mientras unos locales cuelgan el cartel de no hay localidades, otros permanecen vacíos. No es agradable que eso suceda, pero lo es mucho menos que, en aras de ofrecer un balance positivo de la situación del teatro español, esa realidad se esca-motee. Ese manto, que aparentemente cubre a todos, está a punto de conseguirlo. Hay una parte de nuestro teatro que vive al margen del triunfalismo reinante y que está abocado a su desaparición. Puede que sea inevitable.

---

Estoy en desacuerdo con un mecanismo que solo contempla la parte de negocio que hay en la actividad.

---

---

Mis afirmaciones se apoyaban en mi propia experiencia, pero estaban avaladas por las carteleras de entonces.

---

Pero haríamos mal los autores españoles en contribuir a ello negándonos a aceptar que el problema existe o fingiendo no verlo. Máxime, cuando tras años de marginación, el texto dramático está recuperando, en la escena occidental, buena parte del prestigio que tuvo.

Hace bastantes años, en 1977, el profesor Francisco Ruiz Ramón se refirió en su libro *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*<sup>1</sup> a la “invisibilidad” del teatro español contemporáneo en el marco del teatro occidental. Aludía a la ausencia de autores españoles en los manuales, antologías y estudios publicados en el extranjero. La excepción era García Lorca y, en su opinión, no se producía, generalmente, por su condición de escritor, sino por las circunstancias de su muerte. Me parecía a mí que parecida “invisibilidad” se daba entre los autores españoles dentro de nuestro propio país. A la producida por la censura en la larga noche franquista, siguió otra propiciada desde determinados sectores de la profesión teatral de la que únicamente se libraron el citado Lorca y Valle Inclán. En 1996 me referí a ello en el prólogo al libro de Manuel Gómez, *El teatro de autor en España (1901-2000)* en los siguientes términos:

“Los demás dramaturgos no existen o su presencia es tan discreta que, fuera de sus propios círculos, pasa inadvertida. Muchos son los que contribuyen a que los autores, sobre todo los vivos, llevan una vida fantasmal: desde aquella grande de nuestra escena que declaraba allá por el 84 que le costaba mucho encontrar textos de autores españoles que le gustaran o aquel director que proclamaba que los clásicos eran los únicos autores vivos que conocía, hasta quienes hoy, cuando se plantean representar textos españoles, se los encargan a novelistas de renombre. Bien puede decirse que cuando un autor español vivo estrena es porque se ha metido de rondón en el escenario por descuido de los celadores de la cultura”.<sup>2</sup>

Mis afirmaciones se apoyaban en mi propia experiencia, pero estaban avaladas por las carteleras de entonces. Es cierto que la nómina de autores representados era relativamente amplia y que algunos nombres se repetían con cierta frecuencia. Entre ellos, Alonso de Santos, con una veintena de obras estrenadas, y Fermín Cabal y Sanchis Sinisterra con doce cada uno. Pero también se observaba que otros dramaturgos con una importante producción en su haber aparecían de forma esporádica o sin regularidad. El éxito de *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre, no impidió que su siguiente estreno importante se demorara cinco años. Los cosechados en la segunda mitad de la década de los setenta por Martín Recuerda y Rodríguez Méndez con *Las arrecogias del beaterio de Santa María Egipcíaca* y *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, respectivamente, tampoco allanaron su acceso a los escenarios. Alberto Miralles, que había estrenado en 1983, tardaría nueve años en hacerlo de nuevo. Son solo algunos ejemplos que ilustran la precariedad en la que trabaja el autor español. Más de uno compartía mi pesimismo. Domingo Miras, por ejemplo, afirmaba que era cierto el regreso a la palabra, pero no al autor vivo, que era considerado un lastre. Pero abundaban las opiniones en sentido contrario. Se esgrimía que, a pesar de las dificultades señaladas, la presencia del teatro de los autores españoles vivos en nuestros escenarios era un hecho incuestionable y con tendencia a aumentar. Unos datos referidos a aquellos años incluidos en *Los teatros de Madrid. 1994-1998*<sup>3</sup>, libro editado por el Centro de Documentación Teatral, indican que, en cada una de las temporadas, entre cuatro y siete autores estrenaron más de una obra. El total de autores que alcanzaron ese mínimo a lo largo del período analizado fue de dieciséis, de los cuales sólo uno tuvo presencia en tres temporadas distintas y otros cuatro en dos. Dejo a la consideración de cada cual la interpretación de estas cifras. Creo que la presencia intermitente en los escenarios de los dramaturgos actuales, en unos

---

<sup>1</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Fundación March/Cátedra, Madrid, 1978, pp. 125-128.

<sup>2</sup> Jerónimo López Mozo, “Prólogo”, de Manuel Gómez García, *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1996, pp. 16-17.

<sup>3</sup> Cristina Santolaria Solano, *Los teatros de Madrid. 1994-1998*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1999, pp. 116-121.

---

casos, y su total ausencia en otros, a pesar de que su trayectoria profesional esté avalada por premios, publicaciones y el juicio favorable de los estudiosos, no da pie para tachar mis apreciaciones de exageradas. En cualquier caso, la suerte de numerosos autores está decidida y quizás sea inútil, a estas alturas, tratar de remediarla. Al fin y al cabo, nadie les echará de menos. Acabarán siendo, si no lo son ya, invisibles. Y es que, en el fondo, no son tan necesarios. Si lo realmente importante es el prestigio del teatro español, para garantizarle nos basta con dos o tres autores consagrados y unos cuantos más que les arropen. Aquellos existen, aunque no seré yo quién de sus nombres. En cuanto a estos, no faltan. ¿Para qué más?

Ocupémonos, pues, de los autores que estrenan, aunque sea poco. No voy a referirme al escaso entusiasmo con que se acometen algunas puestas en escena. Ya se sabe que con frecuencia se justifican por mil y una razones entre las que no figura el interés por el autor, ni por su texto. De aquellas, la más frecuente es que es una vía eficaz para acceder a las subvenciones públicas. Una vez obtenidas, el objetivo prioritario es lograr el mayor beneficio económico posible. Casi siempre es a costa de la calidad de los montajes. Pero la voracidad es tal y el desprecio por el creador y su obra tan manifiesto, que se llega a extremos que podemos calificar de surrealistas. Es el caso de un conocido empresario madrileño, que desconfiando tal vez de los resultados de la taquilla, decidió que no merecía la pena ofrecer todas las representaciones exigidas para percibir la subvención. Así, pues, despachó a los actores y a los técnicos a sus casas. Lo que sí hizo fue ingresar en la SGAE los derechos de autor correspondientes a las funciones que no habían tenido lugar. No procedió así para compensar económicamente al autor por el daño moral que pudiera haberle causado, sino para acreditar ante el organismo subvencionador que las representaciones se habían celebrado. Este es un caso atípico de invisibilidad, a mitad de camino entre la picaresca y la prestidigitación. Sin duda, podrían

encontrarse algunos más. Pero lo que yo quiero es seguir hablando de la invisibilidad del teatro que escribimos y, más concretamente, del que se representa, sobre todo del que llega a los escenarios en condiciones equiparables a cualquier producción digna. Ya sé que invisible es lo que no puede ser visto y que, por tanto, no entra en esa categoría todo aquello que es mostrado. Sin embargo, a efectos prácticos, tan invisible me parece el teatro que, siendo representado, no tiene público, como el que no llega a materializarse en un escenario. Y creo que ese es nuestro caso.

Me van a permitir que tome prestada una escena de una obra titulada *Pergamino de la historia de Francia*, del dramaturgo cordobés Francisco Benítez<sup>4</sup>. Ocupa el Rey de Francia su trono y tiene a sus pies a La Bufona. Dice aquél: “¡Nobles de Francia! ¡Pares de mi noble reino! Ante mí convocados: honra y prez de las verdísimas tierras, bravas garras de los cuchillos necesarios, depositarios de la ilustre sangre de los decapitadores primeros: Oídmme: porque vuestro Rey necesita abrir las puertas de su amargo corazón”. La Bufona exclama: “¡Pero si está solo!”. “¿Qué importa? ¿No soy acaso el Rey de Francia?”, responde el Monarca. La Bufona, cumpliendo su misión de hablar, le replica. “Yo sólo veo a un viejo hablando al aire de una habitación oscura”. El Rey, enojado, aclara: “¡Pérfida Bufona! ¿No ves que ensayo?”.

Algo así sucede con buena parte del teatro que se representa. Pasado el día del estreno, en el que amigos e invitados llenan la sala, el público que ocupa las butacas es escaso y lo que sucede sobre el escenario se parece más a un ensayo que a una representación. Incluso hay ensayos que están más concurridos. Nadie puede negar esto. Yo lo he visto en los teatros de Madrid, no una, sino muchas veces. Y otras tantas, a pesar de la evidencia, he oído: “Hoy está flojo, pero ayer tuvimos un lleno”. Mentira. Mentira innecesaria e inútil, porque a los pocos días la obra es retirada de cartel y sustituida por otra. El año pasado se estrenó una obra de un joven autor que, según la publicidad, se represen-

---

Tan invisible me parece el teatro que, siendo representado, no tiene público, como el que no llega a materializarse en un escenario.

---

---

<sup>4</sup> Francisco Benítez Castro, *Pergamino de la historia de Francia*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2000, p. 12.

---

En el teatro, como  
en la música, el  
proceso se culmina  
cuando, en una acción  
efímera, sus intérpretes  
dan vida al libreto  
o a la partitura  
ante el público.

---

taría hasta el final de la temporada. Traté de verla pasados cuatro o cinco días del estreno, pero había dejado de representarse después de que varias de las sesiones programadas hubieran sido suspendidas por falta de público. ¿Acaso el espectáculo era malo? Pocos lograron saberlo, porque ni siquiera se contaba con la referencia de la crítica, que todavía no había salido. En una ocasión, un autor amigo me decía que su obra había sido retirada para atender la gira contratada previamente y que, una vez concluida, regresaría al mismo escenario. Obviamente, la gira no existía y el productor tuvo que improvisarla, con resultados, según supe luego, desastrosos. Este mismo verano, otro colega me contaba la buena acogida que estaba teniendo su obra a todo lo largo y ancho de España y la cantidad de contratos que habían rechazado por falta de fechas libres. Poco después supe que el protagonista estaba interpretando, en las mismas fechas, no una, sino dos piezas más. Tratándose de un actor al que me une una buena amistad, tan pronto como le vi, le pedí que me explicara como había conseguido el don de la ubicuidad. Por supuesto, no había milagro. Los tres trabajos eran compatibles porque apenas había actuaciones contratadas. Y es que hoy, a cuatro bolos, se le llama gira. Son puras anécdotas, pero las cuento porque retratan una situación cierta y porque ponen en evidencia que los autores, como ese Rey de Francia de la obra de Benítez, fingimos ignorarla o, lo que es peor, la manipulamos sin que alcance a saber en busca de qué beneficio, salvo el de alimentar nuestro ego. Mentimos y acabamos creyéndonos nuestras mentiras. Y es así como eludimos el debate imprescindible sobre la recepción de nuestro teatro. Si la invisibilidad del teatro que no se representa puede atribuirse a los profesionales que desde la producción, la gestión y la programación deciden qué obras conviene llevar a escena, la del que ahora nos ocupa la provoca la ausencia de público. Es esencial que nos preguntemos por las causas de ese rechazo porque, como decía el humorista Máximo en el Foro de Debate “El Teatro Español ante el siglo XXI”, celebrado a principios de este año en Valladolid,

“...el público es lo que convierte la propuesta de unos pocos en fiesta de todos. Un patio de butacas vacío o semivacío produce un funeral sin muerto, un acto fantasmal: los actores interpretan para sí mismos, como seres perplejos tienen que hacer como que no se dan cuenta de que están solos, pero se la dan. ¿Se imaginan ustedes una misa cantada sin fieles? [...] La representación en un teatro vacío sería una misa de celebrantes agnósticos. En fin, el teatro necesita a un espectador que se involucre, que se ría, que guarde silencio. Que tosa, vaya por Dios, si lo ha menester.”<sup>5</sup>

No se me oculta que estamos ante una cuestión compleja. No hay uno, sino muchos públicos. Puede que las temáticas que los autores españoles abordamos no interesen demasiado. Hay razones para sospechar que, en realidad, pocas propuestas dramáticas interesan por sí mismas, sino por los ingredientes con los que ha sido aderezadas. De hecho, no pocas producciones se acometen sin que los promotores conozcan el texto en profundidad. Les basta con la sinopsis argumental y el reparto. El reparto es muy importante, sobre todo la cabecera. También para el público. Siempre lo ha sido, pero hoy en día es el gancho que con más fuerza tira de él. Por eso, en los reclamos publicitarios el nombre del autor suele ocupar poco espacio. A veces, incluso se prescinde de él. ¿Qué más da, si nadie le conoce? Los autores solemos aceptar ese papel de segundones en la ficha artística porque no tenemos más remedio. Pero a nosotros también nos gusta que nuestros personajes sean interpretados por excelentes actores, de modo que vaya lo uno por lo otro, la humillación a cambio de un trabajo bien hecho. Lo malo es cuando comprobamos que no siempre es el buen actor el que atrae al público, sino el de más fama, aunque esta no la haya adquirido sobre las tablas.

No sé si mis palabras ponen el dedo en alguna llaga. Pero insisto en la conveniencia de no prolongar el engaño de que nuestras obras llegan a su destino. Solo unas pocas lo

---

5 Máximo, “Ir al teatro, ¿para qué?”, ADE Teatro, n.º 85, abril-junio 2001, pp. 23-26.

---

consiguen. El hecho es que el público nos ignora. No digo que nos rechaza, porque solo se rechaza aquello que previamente se conoce. Es un matiz importante, porque en un pasado no muy lejano, cuando todavía no había irrumpido el optimismo al que aludía al principio, no faltaron voces que acusaron a determinados profesionales de la escena de provocar, con sus propuestas disparatadas, experimentales y aburridas, la espantada de los espectadores. Volviendo al presente, en ocasiones me pregunto si no estaremos enviando nuestras creaciones a una dirección equivocada. Algo me dice que ese público que contribuye a la aparente buena salud del negocio teatral, no es el nuestro, que tiene que haber otro y que es urgente buscarlo. ¿Pero dónde? Algunos autores lo intentan, con desigual fortuna, desde la plataforma de las salas alternativas. ¿Y si no existiera? El semiólogo italiano Marco de Marinis explicaba a Juan Antonio Hormigón que, en Italia, la concentración del control de la televisión en unas solas manos y la abundancia de programas deleznable han triturado las mentes y desmantelado la capacidad crítica de los ciudadanos, que el sistema de valores existente ha sido sustituido por una amalgama de superficiales y vacuas preferencias o inclinaciones.<sup>6</sup> Hormigón teme que algo similar esté sucediendo en España y que, en consecuencia, estemos caminando hacia un futuro oscuro y lleno de interrogantes. Si tuviera razón, y yo creo que la tiene, la invisibilidad del teatro contemporáneo español estaría más que justificada. Sería una consecuencia más del desarme cultural de un pueblo o del nacimiento de una cultura indeseable. Ello nos permitiría

descargar la responsabilidad en agentes extrateatrales. Pero sería injusto que lo hiciéramos si, al tiempo, no reconociéramos que las gentes del teatro formamos parte del tejido intelectual del país y que, por tanto, esa responsabilidad también nos alcanza. De modo que haríamos bien en asumir un papel activo en la solución del problema. En las actuales circunstancias, la muerte del teatro que hacemos es posible. Más que la de otras formas de expresión artística, porque éstas pueden sobrevivir sin el concurso del público a la espera de tiempos mejores. El pintor, el escultor, el cineasta, el narrador o el poeta pueden prescindir de él durante el acto de la creación. En el teatro, como en la música, el proceso se culmina cuando, en una acción efímera, sus intérpretes dan vida al libreto o a la partitura ante el público.

Está claro que mi visión de la situación del teatro actual es pesimista. De cuanto llevo dicho es posible que se desprenda que también lo es la de su futuro. Razones hay para ello. Sin embargo, alguna esperanza albergo. De lo contrario, hace tiempo que habría arrojado la toalla. Tampoco he cedido a la tentación de escribir para mí solo, como dicen hacerlo algunos colegas. Mi voluntad es escribir para los demás y en ello estoy, aunque es verdad que sin demasiado éxito. Para no caer en el desánimo, ni en la tentación de ensayar fórmulas que garanticen el éxito —aunque no me gusten, ni para las que quizás esté dotado—, planteo en voz alta estas cuestiones, consciente de que hay más preguntas que respuestas. Lo hago con la pretensión de que alguien en situación parecida responda. Saber que uno no está solo, ayuda. ■

---

En las actuales circunstancias, la muerte del teatro que hacemos es posible. Más que la de otras formas de expresión artística, porque éstas pueden sobrevivir sin el concurso del público.

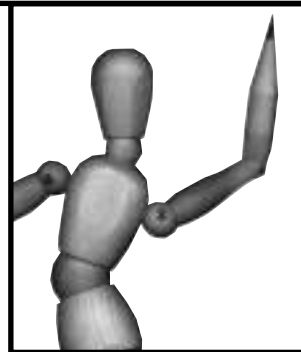
---

---

<sup>6</sup> Juan Antonio Hormigón, "Italia", ADE Teatro, n.º 86, julio-septiembre 2001, p. 13.

Visita nuestra web  
**www.aat.es**

EN LO ORIGINAL, LA DIFERENCIA.



# O, las ROSAS HABLAN

[Paloma Pedrero]

Desde hace un tiempo venimos debatiendo entre bastidores un asunto tan viejo como el propio arte, pero que cada época establece con diferentes lenguajes y matices: el asunto de cómo y cuál debe ser la nueva manera de escribir textos teatrales para el presente que vivimos, qué poética es la más innovadora, brillante, o tal vez necesaria para los tiempos que corren. Pues bien, creo que este encuentro nos brinda la oportunidad de discutir entre nosotros, los dramaturgos, estas cuestiones a fondo, aportando el punto de vista subjetivo de nuestro quehacer. Y digo subjetivo, porque parto de que cada uno de nosotros intentamos escribir de la forma que más nos gusta, y en esto no existe el mejor o peor. Todo depende del talento, la técnica, la mirada, la sensibilidad, la capacidad, la pasión, la necesidad, la experiencia, e incluso de la fortuna, que en el momento en que nos ponemos con una nueva obra nos regalen los dioses. Porque estoy convencida de que no existen fórmulas magistrales ni recetas de cocina, sólo hay, sólo tenemos en nuestras manos y en nuestra alma esa

posibilidad de ser originales. Esa posibilidad de encontrar cada uno su fuente primigenia, de ser lo que somos sin imitar a nadie. Aún sabiendo que en nosotros hay una mezcla de todos.

De los años ochenta a esta parte se han empezado a impartir numerosos talleres, seminarios y cursos de dramaturgia en los que nos encontramos con alumnos que quieren saber cómo se escribe un texto teatral. A través de esos talleres una tendencia se hace fuerte y propugna un modelo excluyente de escritura teatral. Ya en el Foro de Debate “El Teatro español ante el siglo XXI”, celebrado en Valladolid de hace unos meses, se planteó abiertamente el tema, aunque no hubo tiempo para su debate. Es Sanchis Sinisterra el autor-profesor que transmite con más pasión y energía una tesis que define como la nueva textualidad y que se basa, en rasgos generales, en los siguientes puntos: primero, y según palabras del propio autor: “Son los textos que reproducen, expresan lo que se ha llamado crisis de los grandes relatos, en el sentido de los grandes sistemas ideológicos, filosóficos,

---

Parto de que cada uno de nosotros intentamos escribir de la forma que más nos gusta, y en esto no existe el mejor o peor.

---

---

epistemológicos que han servido para explicar el mundo, la historia, el hombre, etc. (...) El teatro, de alguna manera, en esta nueva faceta del texto renuncia a predicar, renuncia a ser afirmativo, asertivo, evangelizador, como lo ha sido, repito, a lo largo de veinticinco siglos". Segundo: "Es una textualidad a la que se podría acusar de una cierta pereza significativa, es decir, que renuncia a ser absolutamente explícito, absolutamente obvio. Es una textualidad que oculta tanto como muestra, sugiere más que afirma y que, a menudo, puede tener una cierta naturaleza críptica, ininteligible, difícil de atravesar, pero que, muy a menudo, creo que como objetivo esencial pretende sobre todo activar al espectador. Es un teatro en el que los personajes no se acaban de entender, lo que dicen los personajes no acaba de responder a una lógica cotidiana; (...) ...pretende convertir al espectador en una especie de coautor". La tercera característica es lo que Sanchis llama la reducción de la función narrativa. "La función narrativa ha quedado abolida, ha quedado como evacuada". Lo que lleva a "la quiebra de la estructura, la quiebra de la noción de carpintería dramática". Para Sanchis, y sus muchos jóvenes seguidores "en estos momentos estamos asistiendo a un cambio de paradigma, que ahora la nueva textualidad está proponiendo unos cambios de innovación, incluso diría yo de revolución del hecho teatral". Y continúo yo con mis palabras: todo lo demás está desfasado, huele a rancio y no tiene sentido.

Pues bien, esto último es el problema, esto sí que tiene guasa. Porque, y voy al grano, lo que no se puede poner en duda es que existen buenas obras y malas, que sólo el tiempo seleccionará; el que existen dramaturgos y aspirantes imposibles, que sólo el tiempo dirá; y el que no depende en absoluto de ningún nuevo mandamiento el que un autor consiga parir un niño hermoso o un pequeño engendro.

Sin embargo, creo que sí que se pueden enseñar a los alumnos, a los jóvenes que quieran dedicarse a escribir textos para el teatro, las herramientas técnicas, los recursos dramáticos que han usado los grandes autores a través de la historia. Es honrado animarles a que lean a todos, incluso a los que a ti te gustan menos.

Es posible, además, y ese debe ser el objetivo, ayudarlos a que ellos encuentren su autenticidad en la forma y en el fondo. Y eso es lo que les repito siempre a mis alumnos: sólo el que encuentre su fuente original, tenga una visión propia del mundo, y trabaje como hasta el agotamiento, tendrá algún día una obra importante. Y dice el diccionario que original significa aquello producido directamente por su autor, sin ser copia o imitación o traducción de otra. Y dice también: lo que en letras no denota estudio de imitación, y se distingue de lo vulgar o conocido por cierto carácter de novedad, fruto de la creación espontánea. Pues esto no se enseña, de verdad; esto de la espontaneidad creadora, es fruto del talento. Y lo que creo que debe hacer un profesor es ayudar a la gente que tiene talento a que encuentre su universo propio, el lugar desde el que mejor mira y se expresa, aunque su forma de hacerlo nada tenga que ver con la nuestra.

Yo, por supuesto, les intento enseñar a construir. Porque es justamente lo que no saben hacer. Pintad la rosa, les digo. Cuando seáis capaces de lograrlo, entonces podéis romperla, fragmentarla, difuminarla, quitarle cuatro pétalos, o teñirla de negro. Pero primero, pintad la rosa. Porque pienso que es responsabilidad del artista ordenar el caos. El caos está en la vida. El creador ha de tomar el caos y transformarlo en arte.

Y les hablo de la imitación de una acción como elemento fundamental del drama. De la acción no como cárcel en la que hay que encerrarse sino como camino fructífero e iluminado. Una acción elegida, elaborada, estilizada, crecida y bella. Porque en una obra sin acción sólo puede haber narración o incoherencia. Y la narración es parte sustantiva de la novela y aburre en el teatro. Y la incoherencia está carente de arte.

Y también hablo con mis alumnos de cómo transformar las ideas en pasiones. Pues el teatro, aunque nazca de ideas, para que no sea un artefacto puramente intelectual se ha de contar a través de las pasiones de los protagonistas.

Entonces hablamos de los personajes. Porque ser capaz de entrar en personajes diferentes es oficio del autor. Porque sólo

---

La claridad es tomar  
nuestra propia  
oscuridad y hacerla  
luz para dársela  
a los otros.  
Y eso es difícilísimo.

---

---

Es intolerable, pienso  
yo, hacer engendros  
ininteligibles y  
después, acusar al  
público de no  
entender, de ser un  
pobre tonto.

---

desde ellos, sin trampa ni cartón, surgirá la emoción, las contradicciones, el lenguaje orgánico, la poesía teatral. Porque sólo desde la empatía, esa capacidad para ser el otro, para ponerte en el lugar del otro, podremos crear seres complejos con los que pueda identificarse el público.

Y claro que nacerán historias. Historias, a veces concretas y cerradas. Otras más ambiguas o desfiguradas. Porque contar historias es gozoso para un escritor, como lo es para un espectador poder escucharlas.

Y uno cuenta historias porque quiere comunicarse, porque necesita llegar a la gente, porque quiere decirle cosas. Y, desde mi punto de vista, esta necesidad es el motor principal que mueve a un artista a la creación. Al verdadero. Y oigan, cuando uno quiere llegar a otro, busca desesperadamente la claridad. Porque la claridad es el alma del talento. Otra cosa es que lo consiga. Eso sí que tiene mérito. Porque la claridad no es lo obvio, ni lo vulgar, ni lo simple. La claridad es tomar nuestra propia oscuridad y hacerla luz para dársela a los otros. Y eso es difícilísimo, y lleva un trabajo arduo y largo, y resulta, además, que cuando uno cree que lo ha conseguido no siempre después llega a los otros. Incluso, a veces, no llega en absoluto. Pero ahí ya no podemos hacer nada. Nosotros buscamos la claridad.

Y la claridad no significa ser dogmático o evangelizador. Incluso la duda más grande, la incertidumbre, la confusión hay que intentar expresarla con claridad. En la oscuridad se esconde muchas veces la frustración, la incapacidad de crear belleza. Algunas veces, los nuevos autores, confunden su confusión con la de los personajes. No es que hagan mentir a los protagonistas, es que ellos no saben cuál es la verdad. Y si la sabe, si el autor sabe lo que piensan los personajes pero se niega a decírnoslo, el resultado será el que nosotros, el público, no sabremos lo que piensan.

Y, oiga, el alma de una obra, tiene que tener un pensamiento. ¿Qué nos puede interesar de una obra sin compromiso? Hay que mojarse, dejar en el subtexto lo que se piensa, no lo que el espectador quiere oír. Es muy cómodo, indecente a veces, intentar hacer coautor al espectador indefenso. Decirle: hala, rellena tú los puntos suspen-

sivos. A tu gusto, a tu manera, según tu visión de la jugada. Yo como espectadora diría: para eso ya me lo monto yo en mi habitación, y sin pagar un duro.

Otro tipo de público más popular, menos elitista, sin capacidad para la coautoría obligatoria, estaría condenado a no entrar en el juego. En relación a esto criticaba Paco Nieva hace unos días en el diario La Razón a quienes se arriesgan, sí, pero lo hacen “sobre muy sólidos puntales: la pasividad ignorante del público y, en el extremo opuesto, su esnobismo. La caída en esta corrupción tolerada de la industria del espectáculo no tiene precedentes y es un modelo de coacción que para mí resulta intolerable”. Es intolerable, pienso yo, hacer engendros ininteligibles y después, acusar al público de no entender, de ser un pobre tonto. Y es una maldita pena que gran parte de la crítica colabore encantada con los falsos jugadores. Porque mucha de la crítica literaria actual se ha convertido en marioneta del poder. Críticos desde la moda, desde la industria, desde el amiguismo, desde el mercado. Este mercado cultural, propio del sistema capitalista salvaje, en el que lo que más se valora es lo llamado “último”, lo de temporada. Los productos de usar y tirar al año que viene. Hay verdadero pánico social a no estar en la onda, a parecer tradicional o clásico. O viejo, el peor de los pecados. Punto y aparte.

Y sigo con el lenguaje, que el teatro tiene el suyo, que nace del carácter de los personajes, pero que es algo oído e inventado a la vez. Sastre lo llama la parlatura, que quiere decir literatura para ser hablada. Y ahí no se trata de imitar con exactitud el lenguaje real, se trata de tomarlo y ponerle una música, un ritmo, una síntesis, de un modo tan sutil que no se note la lírica. Porque la poesía en el teatro no está en las palabras, ni en la destrucción del lenguaje, ni en cosas parecidas. En el teatro la poesía está sobre todo en la mirada del autor.

Y les digo (me refiero siempre a mis alumnos) que el arte no es sólo un simple juego formal, una simple visión estética de mundo, que hay que tener algo que decir. Tener algo que decir. Y que la verdadera vulneración del orden establecido no está sólo en cómo se dice sino en lo que se



dice y desde dónde. Que por eso mismo hay que olvidarse de las modas, que siempre son inventos del sistema, y escribir desde la propia fuente de la creación: ser uno mismo. Explicaba Nieva en su mencionado artículo: “Uno de los más terribles engendros de la industria del arte ha sido el de capitalizar las vanguardias más radicales. La industria del arte es generalmente falsificadora y repetitiva, y el arte como industria –e industria de la moda– siempre está en peligro de ser un “arte de segunda mano”. Y añadía más abajo: “Usar al público, en vez de servirlo, es ciertamente uno de los escándalos comerciales más abusivos de nuestro tiempo. La tergiversación por sistema, haciendo de todo ‘vanguardia’ obligatoria, ruptura decretada”. Y, es que, como señala Nieva, “la ‘vanguardia’ de todos, termina ofreciendo el aspecto de retaguardia que se ahoga en su propia salsa”.

No se puede imitar a un maestro, sea éste Valle, Miller, Lorca o Beckett, porque la autenticidad es sólo de ellos. Y un verdadero artista, venda o no venda, esté en el ajo o no, ha de ser auténtico por definición.

Cualquier obra buena, hasta la aparentemente más sencilla, tendrá un mundo interior, un subtexto que el espectador tendrá que leer a su manera, desde su identidad, su historia, su emoción y sus ideas. Ahí está la comunicación: yo te doy mi universo para que tú, espectador, lo mezcles con el tuyo.

A cada autor nos mueve un deseo. Como decía al principio todos buscamos escribir las obras como nos gustaría que nos las escribiesen. Lo demás son máscaras, mentiras o autoengaños que imagino deben traer muy poca felicidad a sus autores.

A cada verdadero autor nos mueve un deseo que puede ser diferente del deseo de los otros, que seguramente lo es. Cada verdadero autor escribe a su manera, y eso es lo lícito. Por eso me rebelo ante esta corriente que considera que todo lo que no entra en sus esquemas, con toda su terminología hecha ya credo: deconstrucción, sugerencia, intertextualidad, fragmentación, narrativa, lirismo, etc, etc... que todo lo que no entre en esos modos, decía, es un escritura teatral antigua, mala y obvia. Me rebelo porque esta corriente parece pretender que exista una escritura teatral única. Me rebelo, y hablo de ello, porque han conseguido hacerse moda y han tomado el poder, ese poder diminuto y frágil que otorga el mercado cultural a la escritura dramática, pero poder, al fin y al cabo. Y hablo de esto aquí y ahora porque espero que estén frente a mí los que propugnan esas ideas que no comparto. Y hablo aunque estoy harta de que me hagan hablar de ello. Así que me callo ya.

Porque creo que lo que hay que hacer es dejar de discutir sobre cómo se pinta la rosa y pintarla. Cada uno como pueda y le de la gana. Después cada rosa hablará por sí misma.

Que sí, que me callo. ■

---

La verdadera vulneración del orden establecido no está sólo en cómo se dice sino en lo que se dice.

---

---

Nota bibliográfica

Sanchis Sinisterra, J., *Nuevas escrituras dramáticas*, República de las Letras, 66 (2000), 33-40.

Nieva, F., *El arte y la gente*, La Razón, 2.XI.01, 5.

## Hazte socio de la AAT

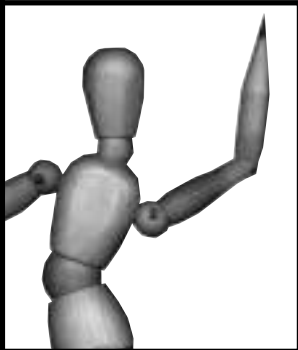
Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



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>

# Nuestro mestizaje



[Domingo Miras]

Los que escribimos literatura dramática, ¿a qué mundo pertenecemos, al de la literatura, o al del teatro? Si pertenecemos a los dos, es evidente que somos una especie de mestizos. Y ya se sabe que a los mestizos no los quiere nadie.

El mestizo pertenece por su origen a dos pueblos distintos casi siempre antagónicos, y unos y otros le consideran un enemigo en potencia del que no hay que fiarse, un sujeto desarraigado que se pasará de uno a otro bando, sin más ideal que el dictado de sus mezquinos intereses.

Para las gentes del teatro, el autor es un escritor, un hombre que pertenece al mundo de la literatura, que es para ellos un mundo aparte y lejano cuyo trabajo y cuya relación con el público es absolutamente distinta de la suya. En relación con ellos, el autor es un extraño y procuran hacérselo ver por todos los medios, desde la fingida alabanza a la sincera repulsa. En los ensayos suele hacerse bien patente esta circunstancia.

Para los literatos puros, para los narradores y poetas, el dramaturgo es un ser exótico cuya vida transcurre en el frívolo medio de los actores mundanos y las hermosas actrices, al mundo brillante y ligero del espectáculo, fascinante y atractivo, pero vano y superficial. Y así, con una contradictoria mezcla de secreta envidia y disimulado desprecio, procuran dejar fuera de su círculo al escritor de textos teatrales, enten-

diendo que su labor no es literaria, sino escénica. Basta echar un vistazo a las páginas literarias de cualquier periódico para ver que, salvo excepciones, entre los apartados de poesía, narrativa o pensamiento, brillará por su ausencia el género dramático. Para encontrarlo hay que ir a las páginas de espectáculos, pero ahí sólo se encontrarán las obras estrenadas, no las publicadas, que son precisamente las pertenecientes a la literatura.

Sin embargo, la condición de mestizo puede ofrecer y de hecho ofrece una cierta ventaja circunstancial. Puede elegir el grupo al que arrimarse aunque sea marginalmente, ya sea según sus preferencias personales o según los vientos que soplen en cada momento histórico.

Si la extensión de este espacio nos lo permitiera, dirigiríamos nuestra mirada a la historia de este aspecto de la dramaturgia y podríamos asistir al espectáculo de los vaivenes que, como consecuencia de su híbrida condición, ha sufrido el autor unas veces a su pesar y otras por su libre elección.

Un repaso a vuelapluma nos hace ver que en Grecia, el dramaturgo es ante todo un empresario teatral que, además, interpreta o no sus propias obras en calidad de actor, mientras que en Roma, Plauto abandonó la escena aunque siguió escribiendo para ella, y Terencio, y más tarde Séneca, fueron ya escritores puros, aunque al primero le montasen sus obras y el segundo no estrenase jamás

---

El mestizo pertenece por su origen a dos pueblos distintos casi siempre antagónicos, y unos y otros le consideran un enemigo en potencia.

---

---

ninguna de las que escribió. En el tiempo de éste, los actores ya no son un factor de acción cultural, sino unos profesionales en decadencia cuyo papel histórico ha concluido, desplazados en el interés de las masas por gladiadores y aurigas, aunque procurasen conservar la sombra de su antiguo prestigio cultural reponiendo a los viejos clásicos, tragedias griegas y comedias romanas.

Se incluye a Séneca entre los autores teatrales del pasado, pero yo me pregunto si él se consideraba a sí mismo como un autor teatral. No sólo no fue estrenado, sino que nunca lo pretendió. Escribía para la lectura. El que la puesta en escena sea o no sea determinante, hace tan vaga, tan difusa, la noción de autor de teatro, que no es raro el fenómeno de que los propios interesados ignoren de sí mismos si son verdaderos autores o meros *amateurs*.

El hecho de que Roma recibiese en el siglo II antes de Cristo la cultura griega como una especie de depósito sagrado, fue seguramente la causa de que se interrumpiese la evolución del teatro romano, sustituyéndose a éste por el cultivo de los clásicos y la consiguiente falta de autores propios, de manera que, si alguno hubo, escribió sus obras dramáticas directamente para la literatura leída y no para el teatro. Así que, por dedicarse el público masivo al circo y el minoritario a los clásicos, Roma se quedó sin un teatro dramático propio.

Como estamos hablando de literatura dramática actual, quizá no ha estado mal recordar lo que pasó en Roma.

La condición mestiza del autor de teatro, como antes dije, le permite extender la mano hacia uno u otro lado, la literatura o el tablado, según su preferencia o posibilidades. Y, cuando decimos literatura, estamos diciendo algo distinto según la época: durante el Renacimiento, el literato es el criado de un prócer, está entre la servidumbre de su casa en calidad de secretario, y recibe alimento y vestido, protección personal y la posibilidad de editar sus escritos si le gustan a su amo. Aquí tenemos a Bartolomé de Torres Naharro, criado del Cardenal de Santa Cruz don Bernardino de Carvajal. Escritor de comedias pero, sobre todo, escritor al servicio de su señor, para el que seguramente se representaron sus textos, más que para el público. Y lo mismo podemos decir de Gil Vicente, con sólo sustituir al Cardenal de Santa Cruz por el

rey don Manuel de Portugal. En cambio, Lope de Rueda no quiere ser un literato ni estar al servicio de ningún prócer. Mientras sus compañeros, desde su posición fronteriza de híbridos, se orientan hacia el campo de la literatura a la sombra de un señor amante de las letras, él se orienta hacia la parte opuesta y se hace cómico con todas las consecuencias.

En las postrimerías de aquel siglo XVI y durante casi todo el XVII, las cosas cambian y vemos a nuestros queridos mestizos con una mano tendida hacia el señor y la otra hacia el público. Al señor, le dicen “Yo soy la literatura, y doy lustre y brillo a tu noble casa”, y al público le dicen: “Yo soy el espectáculo, y te divierto”. Cervantes al duque de Béjar o al de Lemos, Lope al duque de Sessa, Calderón al propio rey, o Shakespeare a los lores Southampton y Derby o al conde de Leicester, todos conservan la tradición renacentista del señor al que servir, pero, al mismo tiempo, todos se aplican a servir igualmente al “senado ilustre”, que ahora rinde unos ingresos mucho más elevados que los que se reciben de los nobles, que se han vuelto decididamente tacaños.

Desde las últimas décadas del siglo XIX, los dramaturgos se han inclinado hacia el lado de la escena, en el entendimiento de que también son literatos, pero unos literatos especialistas, que se hallan en posesión de unas técnicas que les permiten hacer lo que para los demás literatos es imposible. Se trata de una sabiduría peculiarísima que ellos tienen en exclusiva, a la que dan el modesto nombre de “carpintería” y que determina quien es o no es autor de teatro. Si Unamuno o Valle Inclán, por excelentes escritores que sean, no son buenos carpinteros, Unamuno y Valle no estrenarán. Les dirán que lo suyo es lo otro. Mestizos rechazados hacia los extensos campos exteriores de la literatura dramática no representada. Algún otro mestizo tuvo más suerte: Lorca fué igualmente aceptado en uno y otro campo: el exceso de suerte suele despertar el odio.

Algunos directores de escena han montado representaciones teatrales sirviéndose de textos que no habían sido escritos para la escena, preferentemente del género narrativo. Puesto que se trata de contar historias que en general consisten en unas relaciones humanas que producen el resultado del desenlace, ¿es indispensable que estas relaciones estén físicamente plasmadas

---

Las cosas cambian y vemos a nuestros queridos mestizos con una mano tendida hacia el señor y la otra hacia el público.

---

---

No sólo somos mestizos los dramaturgos, pueden ser también mestizas nuestras obras.

---

en el papel mediante el nombre de cada personaje seguido de su correspondiente alocución? ¿Es acaso este formalismo puramente accidental el que define y caracteriza a la escritura dramática? ¿El texto dramático es aquel que se compone exclusivamente de diálogo y didascalias?

No podemos resignarnos a que la esencia caracterizadora de nuestro trabajo consista en algo tan trivial. Y, sin embargo, la inmemorial práctica histórica ha producido ese esquema formal, esa armadura o ese uniforme en el que durante siglos se han embutido los textos teatrales hasta identificarse tan plenamente con él, que lo ha convertido en su propia piel. ¿Fue caprichosa esta forma de escritura? ¿Fue el resultado casual de una práctica utilitaria y circunstancial, sin más objeto que clarificar el reparto de papeles? Y, de ser así, ¿hubiera sido tan universal y longevo ese sistema de escritura? Por mi parte, me resisto a creerlo. Si la esencia del drama es el conflicto expuesto dialécticamente mediante tesis y antítesis, y en el teatro estas posturas las encarnan los actores mediante réplicas verbales, es evidente que la forma dialogada tradicional es la más idónea, la que con más eficacia plasma en el papel, incluso visualmente, a los futuros intérpretes de la acción. Se consagró así el diálogo puro como la forma específica de la literatura dramática, mientras que las acotaciones vinieron a ser elementos auxiliares de origen no dramático, incrustaciones aclaratorias que, en cierto modo, introducen un cierto matiz híbrido en el conjunto del texto.

¿Y por qué la totalidad del texto no puede ser una enorme acotación, como ocurre en *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke? Según José Luís Gómez, que la montó en Madrid hace treinta años, la total carencia de diálogo pretende que las voces no obstaculicen la plena percepción de la serie de acciones, tensiones y relaciones elegidas con extrema sensibilidad, para ilustrar la parábola de una situación social presente en la vida del hombre desde el comienzo de nuestra civilización. Estamos, en todo caso, ante un texto escrito para la escena y por tanto dramático, expuesto en forma narrativa, un texto que, por imperativos técnicos o, si se quiere, poéticos, ha adoptado por voluntad de su autor el pleno mestizaje literario,

híbrido de narración y drama. No sólo somos mestizos los dramaturgos, pueden ser también mestizas nuestras obras.

Algo parecido podemos decir de *La tierra*, de José Ramón Fernández. Como en la obra de Handke, se nos muestra un poderoso conflicto dramático en el que se debaten los personajes. “Esta es una historia de la tierra y del cielo”, son sus palabras iniciales: el conflicto, pues, ha trascendido, ha alcanzado el plano de las divinidades primigenias. Y el autor acomete la vastedad de su tema suprimiendo los paréntesis a las acotaciones, los rótulos a los personajes en el diálogo. Todo el texto se unifica, se hace más homogéneo, más de una pieza, como una roca o como la parda tierra uniformada por la sequía. Y, siendo como es, teatro quintaesenciado, ofrece un aspecto que a muchos ha parecido de prosa narrativa. Un texto, por lo menos, mestizo en su forma literaria.

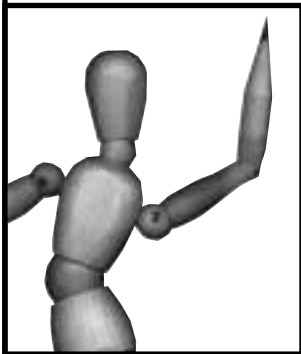
El teatro de Heiner Müller. Cómo no recordarlo, si es un paradigma. ¿Acaso *Filotes 1950* u *Orfeo arado* no tienen tanto de poemas breves como de obras dramáticas? No es que ya no exista el diálogo ni las acotaciones, es más que eso: ¿Dónde está el conflicto, en casi todo el teatro de Müller? Como señala Jorge Riechmann, si extrae los materiales para su trabajo de los trágicos griegos (transformación de la sociedad de clanes familiares con residuos matriarcales en la nueva sociedad de clases) o de Shakespeare (transformación de la sociedad feudal en mercantil), es porque estas mutaciones sociales encierran en sí mismas el conflicto dramático y constituyen un excelente espejo para nuestra propia sociedad de transición. El conflicto dramático, por tanto, no se da entre personajes, sino entre épocas históricas: dos modelos sociales que colisionan. Y el autor, consecuentemente, escoge una forma literaria de máxima libertad.

Otro ejemplo podría ser el de los textos de Rodrigo García, pero su complejidad y el tiempo disponible nos dispensan de su análisis.

Autores mestizos, textos mestizos.

Nuestro destino es una incógnita, no sé si oscura o luminosa. Los más jóvenes alcanzarán a ver algo más.

Gracias. ■



# Drama, narrativa, cine

[Santiago Martín Bermúdez]

Ya que estamos entre colegas, y a pesar del muy distinto y menor merecimiento que me adjudico frente a ellos, quisiera plantear una cuestión sobre la teoría y la práctica de la literatura dramática que me interesa especialmente. Se trata de la relación entre narrativa y dramática. Si es que la hay. Adelanto que a mí me gustaría que la hubiera, y más profunda.

Alain Robbe-Grillet aportó entre los años 50 y 60 una serie de escritos que reunió en su famoso ensayo-manifiesto *Pour un nouveau roman*, publicado en 1963. Se presentaba así Robbe-Grillet como el cabeza de fila, el portavoz, el teórico del *nouveau roman*, de una serie de autores no agrupables de otra manera: Claude Simon, Marguerite Duras, Michel Butor, Nathalie Sarraute. En muchos sentidos, este manifiesto iba contra la humanidad de la novela, y parecía pretender un despojamiento, pero no era sólo una estética tardía de la deshumanización que Ortega diagnosticó y en parte propugnó (y algunos autores le siguieron en nuestro país, en el intento de crear una novela deshumanizada: como Rosa Chacel).

¿Es que el *nouveau roman* estaba contra la novela lírica?

Sobre todo, creo que estaba contra la novela épica, en el amplísimo sentido del concepto, y eso a pesar del carácter épico original de la novela como género. Y estaba contra la ganga psicológica. Aunque uno de los efectos no deseados o indeseables del antisicologismo en narrativa, y hasta en teatro sea el esquematismo y uno de sus inevitables (indeseados) corolarios, el “esto lo hago yo”. Pero eso es otra historia. Contra lo que de veras estaba el *nouveau roman* era contra el realismo tradicional y contra el compromiso, contra *l'engagement* político. El compromiso del novelista, según Robbe-Grillet, no es de naturaleza política, el compromiso es con los problemas actuales del propio lenguaje;

aunque el ciudadano novelista puede estar comprometido políticamente, eso es otra cosa. El objetivo, en rigor, el enemigo a abatir, era el relato de índole balzaquiana, es decir, el relato occidental por antonomasia, ese que muchos han atacado y que sigue vivo y coleando.

Robbe-Grillet pone algunos ejemplos de las trampas que puede hacer la narrativa al jugar con nosotros. Los ejemplos que pone no son nada maniqueos, al contrario, se trata de obras que le interesan, narraciones que se acercaron a lo que podría ser un día la novela nueva. Pone ejemplos, entre otros, de Camus y *El extranjero*, de Sartre y *La náusea*, del mismísimo Beckett y esas novelas suyas en las que los personajes menguan, enferman, retroceden, se metamorfosean en seres inferiores, en especies regresivas... El que de ahí pueda

---

El compromiso es  
con los problemas  
actuales del propio  
lenguaje.

---

pasarse a efusiones líricas, a ambigüedades que más que polisémicas serían pura doblez, no hay más que un paso, y ese paso se da, ese paso lo dan los autores estudiados por Robbe-Grillet.

Pero esa licencia, esa trampa, resulta, según Robbe-Grillet, que no la permite el teatro, porque el teatro es presencia. Lo teatral es estar ahí. Ese estar ahí impide esa doblez, esa trampa. Ese estar ahí es lo específico del teatro. Y para Robbe-Grillet la obra de Beckett culmina precisamente en sus dos grandes obras teatrales, *Esperando a Godot* y *Fin de partida*, porque ahí no hay trampa posible. Puede darse incluso la para Beckett tan querida degradación de los personajes, como en la segunda de ellas, pero sin trucos, sin engaños, sin imágenes líricas, sin doblez.

Según eso, en teatro podemos permitirnos la ilusión, desde los efectos especiales hasta las proyecciones de la *Linterna mágica*, pero estamos ahí, y ese estar impide

que seamos una cosa y al mismo tiempo otra, que seamos pez y al mismo tiempo no seamos pez; o, como señala Robbe-Grillet, que un huevo lleve calcetines, como ocurre en cierta narración de Beckett.

Da la impresión de que para aquel Robbe-Grillet de la primera mitad de los 60, la salvación de la novela estaba en el teatro, pero pronto tuvo este inquieto autor que pasarse a otro medio. Robbe-Grillet tuvo que ir más allá de la novela, y muy pronto. No más allá, sino fuera de la novela. A juzgar por lo lejos que llegó en

novelas como *La celosía* o *La casa de citas*, Robbe-Grillet necesitaba otro medio. En efecto, cuatro años antes de esta última novela, Robbe-Grillet aparecía como guionista de la pronto mítica película de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad*, y dos años después dirigía su propio guión de su primera película, *L'immortelle*. Seguirían otras, en una carrera muy original y poco conocida. Y en ese medio siguió luchando contra Balzac; porque, como todo el mundo sabe, el relato balzaquiano buscó y halló refugio en el cine, y desde hace mucho tiempo reina en el medio casi en exclusiva. Recordemos, en fin, que también Marguerite Duras, otro de los grandes nombres del *nouveau roman*, y que a menudo se acercó al teatro, se pasó también al cine (pero sin dejar la narrativa), con películas de poderosa tensión, de enorme belleza visual y escasa peripecia como *Nathalie Granger* o *India Song*. Por cierto, también ella escribió para Alain Resnais: *Hiroshima mon amour*.

¿Qué ocurre? ¿Es que la salvación de la novela estaba en el cine, o es que lo de veras querían hacer estos artistas —lo supieran o no al principio— era películas? No tengo respuesta, sólo tengo pregunta.

Un contemporáneo de Robbe-Grillet es el narrador Jorge Semprún. Recordemos que en Semprún la eclosión como narrador es tardía, y además posterior a una biografía política que va desde la resistencia francesa y su confinamiento en un campo de trabajo del Tercer Reich hasta el abandono del PCE. Toda la novelística de Semprún (que, claro está, también trabajó para Alain Resnais: *La guerre est finie*, *Stavitski*) está marcada por preocupaciones completamente ajenas a este coetáneo y en muchos sentidos compatriota suyo. Cuando el *nouveau roman* ya es historia, a finales de los años 80, uno de los personajes de Semprún, una joven, se pregunta, ante un fragmento especialmente bello sobre una mujer: ¿por qué ya no se escribe así? Y le responde Julien, personaje veterano: “Porque los novelistas huyen despavoridos de cualquier consideración psicológica. Están aterrorizados por la crítica, tienen miedo de que les tachen de pasados de moda. La psicología está reservada para las novelistas de quiosco. ¡Y son ésas las que mejor describen los misterios del alma femenina!”.

Esta cita sobre los complejos del novelista que teme

---

Los complejos del  
novelista que teme  
no ser moderno  
tiene que ver con  
nosotros, los que  
alguna vez  
escribimos teatro.

---

no ser moderno tiene que ver con nosotros, los que alguna vez escribimos teatro. Que a veces tememos no ser modernos, o bien, por el contrario, miramos de soslayo y hasta con guasa a quien no nos considera lo bastante contemporáneos de nosotros mismos, que recibimos presiones para no olvidar la lección de Pinter o de cualquier otro.

Pinter, precisamente. Un equivalente a Robbe-Grillet en teatro podría ser Harold Pinter, nueve años más joven que él. Pero sería un Robbe-Grillet que hubiera pactado,

no ya con el público o con los empresarios, sino con la realidad pura y simple. Me gusta Harold Pinter. Puede que algún día intente parecerme a él. Pero tengo entendido que esas cosas no se aprenden.

¿Se aprende a escribir teatro?

Y tú me lo preguntas, podría exclamar con reproche cualquiera de mis colegas aquí presentes. ¿No eres acaso secretario general de una asociación que se dedica, entre otras cosas, a dar cursos de escritura dramática por todas partes?

Aun así, tengo mis dudas.

¿Han visto ustedes la película *Maridos y mujeres*, de Woody Allen?

Gabe Roth, interpretado por el propio Woody Allen, está viendo la televisión, de pie. En el momento que me interesa, le vemos a él, no a la televisión. Se oye un locutor que dice: “Aprenda usted a escribir guiones, piezas para televisión, obras de teatro, novelas...” Gabe apaga la televisión y le dice a Mia Farrow, es decir, a Judy Roth, su esposa: “Dios mío, qué asco de anuncios... No, no se puede enseñar a escribir, eso es una cosa que no se enseña. Bueno, lo único que puedes hacer es descubrir la buena literatura a los estudiantes y confiar en que les inspire. Los que son capaces de escribir, escriben cuando llegan a mi clase, y los otros no aprenden nunca”.

Pues bien, Santiago, por mucho que pongas de pantalla a nuestro querido Woody Allen, si dudas de que se pueda enseñar eso y sin embargo gestionas un curso detrás de otro de eso, lo menos que se puede decir de ti es que tienes vocación de corruptor de menores. O que administras con aparente éxito tu propia esquizofrenia.

En fin, pasemos a otra cosa.

O, mejor dicho, a otro aspecto de la cosa a la que le estoy dando vueltas, la relación entre teatro y narrativa.

Yo creo que hay relación entre ellas, y a mí me gustaría poder escribir obras en las que el elemento dramático redimiera la manera un poco standard que hoy tendemos a considerar como propia de la narrativa.

Redimir, qué palabra.

Pero no creo que sea inadecuada; otra cosa es que yo no esté llamado a cumplir el papel de Parsifal de la narrativa de hoy.

---

Y no es que eche de menos el *nouveau roman*, ni mucho menos. ¿Quién le iba a decir a Robbe-Grillet en 1960 que *Marguerite Duras* iba a tener un día un éxito de ventas como el de *El amante*, y que la entendería todo el mundo? No echo de menos eso, pero veo que se impone un tipo de narración que es casi siempre el mismo. ¿Será cierto lo que dijo alguien, que hoy día, cuando no hay censura, la censura es el mercado?

Narrativa *versus* dramática.

¿Son dos poéticas totalmente distintas, en el sentido no ya de opuestas, sino de que no hay contigüidad en ellas?

La cuestión sería contar historias frente a situación dramática.

Parecen irreductibles. Me gustaría saber qué piensan mis colegas de esto.

Recuerdo ahora dos ejemplos muy distintos de narrativa (digamos) teatral: Ivy Compton-Burnett y Manuel Puig.

Quienes han leído deliciosas novelas de la señora Compton-Burnett como *Los últimos y los primeros*, *Un dios y sus dones*, *Una herencia y su historia*, *Padres e hijos*, *Criados y doncellas* (advertirán ustedes que a doña Ivy le gustaban las dicotomías) saben que consisten en intrincados diálogos en los que a menudo tenemos que deducir quién está hablando. A veces leemos todo un parlamento y, al final: "dijo Merton". Pero no siempre nos da esas pistas. Ambiente de alta comedia y vitriolo en conserva. Más teatro, diálogo teatral, situaciones teatrales, caracterizaciones. Pero son novelas. Auténticas novelas. Alguna de ellas me hubiera gustado escribirla a mí. Pero por entonces yo era muy joven.

Poner a Manuel Puig junto a Ivy Compton-Burnett es casi tanto como colocar a Cruella Deville junto a un dálmata. Pero no se trata de eso, ya sabemos que la ternura de Puig, por mucho que se ponga terrible a veces, nada tiene que ver con la afición descuartizadora de doña Ivy. Pero también a Puig le encantaba escribir novelas con diálogo teatral y situación dramática. Por ejemplo, una de las mejores, *El beso de la mujer araña*; por ejemplo una de las peores, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Y la última, *Cae la noche tropical*, con aquellas dos encantadoras ancianas. En el caso de Puig, la cosa es más sencilla: sólo hablan dos personajes, y eso alivia la lectura y facilita la adaptación final para la escena.

---

¿No han aportado esas novelas a la narrativa un soplo importante, el que consiste en evitar la sabiduría psicológica del narrador?

---

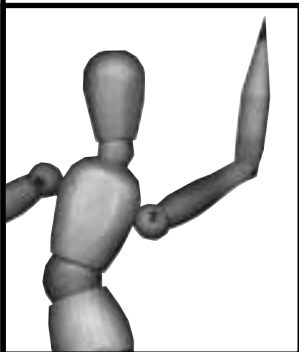
Confieso que hay una novela de Puig que también me hubiera gustado escribir a mí, pero no es ninguna de éstas. Es *Boquitas pintadas*, mucho menos teatral, más experimental. La llevaron al cine con guión del propio Puig. Desmerecía.

Las novelas teatrales de Ivy Compton-Burnett y Manuel Puig han sido llevadas al teatro sin menoscabo y con éxito. Creo que de aquí se deduce algo importante. ¿No han aportado esas novelas a la narrativa un soplo importante, el que consiste en evitar la sabiduría psicológica del narrador,

incluso cuando adopta un punto de vista (como a partir más o menos de Henry James), en forzarnos a deducir las interioridades de los personajes a partir del diálogo (que es lo que hacemos al escribir teatro), a partir de lo que los personajes manifiestan, disimulan, ocultan, exclaman, desean... mediante palabras?

Hay otro caso de contigüidad teatro-narrativa que me interesa especialmente, y creo que a mis colegas también, aunque no sé si en este mismo sentido. Se trata de Valle-Inclán, que nos gusta a todos. Y que conste que hay muy pocos ejemplos semejantes. Se trata de plantear la prosa de didascalía, de acotación, como narrativa. Cuántas veces, por lo demás, no se ha utilizado el texto de las acotaciones de Valle dentro del espectáculo, para no renunciar a la belleza terrible de aquellas palabras, desde aquel experimento creo que primero con una puesta de José Luis Alonso en el María Guerrero, en 1966, de tres piezas de Valle, *La cabeza del bautista*, *La rosa de papel* y *Farsa italiana de la enamorada del rey*, las dos últimas con acotaciones leídas por actores.

No creo necesario poner ejemplos de novelas como *Tirano Banderas* o *La corte de los milagros*, en las que la prosa narrativa responde a ese esquema de didascalía, con su sequedad, con sus imágenes exteriores, nunca propicias a interioridades psicológicas, porque éstas se deducen del retrato implacable en pocas palabras acotadas, o en lo que surge del decir de las gentes, en vocabularios ricos y nunca pedantes. No lo creo necesario, porque están sin duda en la mente de todos los presentes. Les confieso que uno de mis ideales narrativos es hacer algo de nuestros días que sea consecuencia o continuación de prosas como la de *Tirano Banderas*. ■



[Ernesto Caballero]

# LO QUE PASA

Estimados amigos, enemigos y colegas en general.

Me complace mucho esta ocasión que se nos brinda para poder hablar con vosotros acerca de la escritura dramática. Hablar... qué deciros que nos sepáis, que no sepamos, que ya no se haya dicho o que no se vaya a decir... tal vez nuestro oficio sólo consista en eso, en volver a decir una y otra vez lo que ya sabe el público; en ese reconocimiento se encierra un extraño placer que como señalara Becht casi siempre deja las cosas como están, y las conciencias limpias y tranquilas... Aquí ahora me corresponde proferir este monólogo que he dado en llamar LO QUE PASA. Un monólogo en el que no pienso matizar, porque si matizo ya no digo nada. Allá voy, pues.

Lo que pasa, esa es la cuestión. A menudo se nos comenta: “con todo lo que está pasando de qué habláis los dramaturgos”. Y los dramaturgos entonces vamos y diligentemente levantamos actas sobre los más diversos temas de rabiosa actualidad. Y hablamos, hablamos, hablamos... y exponemos nuestra visión de la realidad... como todo el mundo... no vamos a ser menos, porque hoy en día cualquiera opina, expone su visión personal, crítica, de la realidad desde cualquier estrado, ya sea éste un plató de televisión, una emisora de radio, un periódico o el escenario de un teatro. Sí, nosotros también hablamos, criticamos, fustigamos la realidad. ¿Y qué?

No pasa nada.

Sin embargo, a veces sucede que no sólo hablamos sobre lo que pasa, sino que pasa lo que escribimos. Y entonces aparece esa extraña y subversiva criatura que hemos dado en llamar escritura dramática. Un curioso fenómeno, esencialmente transformador, que se manifiesta por medio de un intercambio de palabras que denominamos diálogo y que logra, con mejor o peor fortuna, expresar una situación someramente definida. La situación. Lo que pasa.

Ahora bien, resulta que esta escritura dramática está abandonando los escenarios como las ratas dicen que

huyen de los barcos a punto de zozobrar. Y es que en nuestros escenarios ya no se busca escritura dramática, esto es lo que pasa. Se busca que no pase nada. Eso es lo único que pasa.

La escritura dramática la encontramos ahora en el cine y en la TV. Ah, y también, sí, también en la narrativa. Los editores de novela ahora piden más diálogo —como en el cine— para vender más. Sí, la escritura dramática ya no hay que ir a buscarla a los lánguidos y vetustos teatros decimonónicos. No, ahí no. Ya no. En esos teatros puede que encontremos brillantes animadores que cuentan chistes que antes han contado por televisión, o artistas que canten o que realicen espectáculos de gran impacto sonoro... No sé, uno puede encontrarse de todo, de todo menos escritura dramática.

Y eso es lo que pasa, mal que a algunos nos pese.

En la TV y en el cine se puede hacer literatura dramática porque hay industria; pero en el teatro no. En el teatro no hay industria, apenas cuatro empresarios antediluvianos que no saben lo que es el teatro, el teatro entendido como escritura dramática, claro está.

Esos empresarios piensan en el teatro como el lugar en el que al público se le brinda la ocasión de contemplar de cerca al famoso de turno; sí, el empresario, llamémosle así, confía en acomodar ingentes cantidades de posaderas en las butacas de nuestros vetustos y lánguidos teatros, a base de reclamos así de pintorescos, y a veces, casi siempre, lo consigue.

Porque esos teatros como queda ya dicho se han convertido en escenarios para animaciones y eventos de muy diversa índole, espacios de animación pública, lugares de entretenimiento, que a nuestros actuales responsables públicos populares les gusta llamar cultura no elitista (¡He aquí nuestra genuina versión de aquel Teatro Nacional Popular soñado por Vilar!).

En esos teatros todo puede pasar, incluso que se utilicen renombrados textos de escritura dramática para



---

uso y abuso de animosos directores de festejos. Eso es lo que ahora pasa con la escritura dramática.

Ahora que también, como he dicho, puede pasar que encontremos escritura dramática en la narrativa. Se puede encontrar escritura dramática (a veces buena) en la narrativa y entonces los suplementos literarios la reseñan y las instituciones públicas la promocionan. Esto comporta un saludable prestigio y estímulo al novelista de marras que si bien no le ayuda a pagar la hipoteca del piso, si le procura el confortador espejismo de su propia existencia en la superpoblada barriada de la literatura contemporánea, cosa de la que no puede vanagloriarse la mayoría del gremio de dramaturgos, parte de los cuales se halla aquí presente.

Eso es lo que pasa.

Y es que la antañona figura del dramaturgo parece que hiere la sensibilidad de los nuevos tiempos. No está de moda. No estamos de moda. Eso es lo que pasa.

Sin embargo, la escritura dramática si que está de moda. La encontramos en todas partes, en la televisión cuando entrevistado y entrevistador pugnan por vencer en brillantez, en esos programas en que personajes irrelevantes se enzarzan en vehementes discusiones acerca de la veracidad de tal o cual aventura amorosa, o en las previsibles réplicas y contraréplicas de nuestros representantes políticos, o en el comentario de aquella jugada que para unos fue penalty y para otros un simple tirarse a la piscina, o en casa cuando negociamos con nuestro contrario el canal elegido para sobrellevar la parsimoniosa tarde dominical... En todo ello encontramos escritura dramática. Pero en el teatro, en cambio...

En el teatro no pasa nada.

El dramaturgo que escribe para ver su obra representada se ajusta a la demanda: y esta demanda la forman los empresarios al uso, como queda dicho, máximos representantes de la ignorancia teatral; y los directores de escena, máximos responsables del teatro institucional. Y esa demanda reclama textos donde no pase nada.

El director contemporáneo reclama textos abiertos despojados de situación dramática. El director contemporáneo prefiere dotar de teatralidad textos no dramáticos que hacer que suceda una situación dramática. El director contemporáneo manda en el teatro institucional y no quiere escritura dramática. El director contemporáneo es el heredero de toda una corriente que ha aportado al teatro nuevos lenguajes y valiosos recursos escénicos. Pero ha llegado un momento en que ha incurrido en una retórica de esos recursos. El director contemporáneo vive en esa suerte de manierismo. No quiere un teatro donde pase nada más allá que su propia elocuencia escénica. Por eso prefiere textos abiertos que funcionen en el espectáculo y sólo por y para el espectáculo.

---

Se dice que no hay autores, cuando lo que realmente se quiere decir es que no hay autores que escriban sobre la nada.

---

Por eso debemos escribir textos abiertos donde no pase nada, donde la escritura dramática brille por su ausencia. Eso es lo que pasa, por ejemplo, si queremos estrenar nuestras obras en nuestros teatros institucionales, dirigidos por prestigiosos directores de escena.

Así pues nosotros, escritores dramáticos, si queremos ver nuestras obras representadas en los teatros privados o institucionales tenemos que escribir un teatro donde no pase nada. Un teatro, si acaso, donde parezca que pasa algo pero que en el fondo no pase nada.

¿Y cómo se puede escribir un teatro donde no pase nada? ¿O donde parezca que pasa algo sin que en realidad pase nada?.

Ya hemos dicho que basta con hablar, hablar, hablar...

Podemos incluso exponer nuestra versión crítica, disconforme de la realidad, espolvoreemos en el diálogo lo injusto que es el mundo, las muchas formas que el mal adopta en la actualidad, eso es, podemos hablar del mal, denunciar el mal, pero siempre que el mal no suceda en el escenario. Porque si sucede el mal en nuestros escenarios, entonces pasa algo. Pasa algo malo. Nos compromete, nos obliga a ponernos en el lugar del mal. Y destapar esa caja de los truenos nos puede llevar a incómodas situaciones tanto a nuestros bien trazados personajes como a nosotros mismos. Si, incómoda situación la de encontrarse de repente con un teatro donde pasa algo malo, donde pasa el mal...

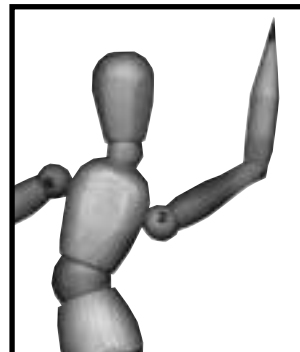
Porque entonces pasa lo peor: pasa, como queda dicho, que nadie quiere estrenar esa obra. Y entonces escribimos para la nada. Y entonces se dice que no hay autores, cuando lo que realmente se quiere decir es que no hay autores que escriban sobre la nada, que es el teatro que realmente interesa.

Así pues, para estrenar es preciso que el mal no aparezca por ningún lado. El mal que para nosotros no es otra cosa que eso se esconde tras las buenas maneras. Detrás de lo que entendemos que es el orden natural de las cosas. El mal, el maligno, que como nos recordó Baudelaire: "una de sus más arteras estratagemas consiste en hacernos creer que no existe". Baudelaire sabía que el mal existía detrás de la bien pensante sociedad de su tiempo, de la misma manera que tratamos de ignorar cuánto mal transpira ésta nuestra jactanciosa sociedad del bienestar, es necesario que miremos a los ojos de la Bestia, la escritura dramática está para eso.

Pero claro, todo esto no son más que palabras. Y la cuestión, como apuntábamos al principio no consiste tanto en lo que digamos, sino en lo que seamos capaces de hacer con lo que decimos. Así que... A ver qué pasa...

Gracias por vuestra atención. ■

# LA ESCRITURA DRAMÁTICA HOY



[Eladio de Pablo]

Sé que hablar de escritura dramática no es sólo referirse al papel de la palabra —y de su sombra, el silencio, como diría Sanchis Sinisterra— en el hecho dramático. Pero yo voy a ceñirme a lo que creo que está ocurriendo de algún modo con la palabra en la dramaturgia española actual, o a los modos de utilización de la palabra en el teatro de hoy, que parece caracterizarse, en los años noventa del siglo pasado, por una vuelta del texto como centro del hecho dramático.

Creo que, desde la transición española, hemos asistido a la presencia, ya sea sucesiva, ya simultánea, de diversas escrituras dramáticas, que, resumiendo y simplificando, quedarían representadas por un diferente uso de la palabra:

- a. En primer lugar, lo que yo denominaría la palabra denotación del teatro de cuño realista, una palabra que dice el mundo real y el mundo real es lo que esa palabra dice, una palabra que suplanta y apunta a la realidad con pretensión de arrojar sobre ella una luz reveladora.
- b. Luego, una palabra que es símbolo o metáfora, palabra fuertemente connotada, que, en cierto modo, elude la realidad para aludir a una transrealidad, a algo más profundo u oculto de esa realidad aparente o visible, que es la palabra del llamado teatro simbolista e incluso de las diferentes incursiones surrealistas de algunos de nuestros autores. La palabra ahora puede ser recreada, sometida a toda clase de juegos reiterativos, sinfónicos, eufónicos o cacofónicos, asociada de modos novedosos; en este tipo de teatro también subyace una intención de llevar, a través de la palabra, a una toma de conciencia, al nivel que sea, sobre las profundas realidades que rigen nuestras vidas, sean estas realidades sociales, psicológicas, arquetípicas, telúricas o míticas.
- c. En tercer lugar, una palabra opaca, muda o autorreferente, una palabra que sería, ella misma, sombra del silencio, o apariencia sensible del silencio, de la imposible comunicación, que es la palabra negada que nos viene de Beckett y de casi todo el teatro del absurdo, palabra que no es apenas más que un *flatus vocis*, un fracaso y una derrota que se muestran con mayor o menor obscenidad;
- d. En cuarto lugar, una palabra densamente proteica, trabada en un discurso fuertemente retórico, de gran riqueza estilística, que taladra la superficie de la realidad y abre un mirador lúcido sobre sus oscuros y a veces terribles abismos, palabra poética, indagadora, que no renuncia a una racionalidad *sui generis*, a la manera de un Müller, si bien pone todo el acento en la virtualidad del lenguaje poético como fuente de conocimiento y/o de revelación;
- e. En quinto, la palabra que desconfía de sí misma, al estilo de Pinter, palabra vacilante que sabe que lo más importante queda sin decir, o por decir, porque “el lenguaje es un arma para tener las ideas a raya”, como dijera Pinter, y entonces el diálogo es un continuo sobreentendido, o malentendido, y el parloteo de los personajes indica que los tiros van por otro lado, que los tiros están tirándose pero las palabras no parecen enterarse de la fiesta, están a otra cosa, son apenas balbuceos al margen del tejido real del drama que se vive.

Entre nosotros, hoy día, y extinguidos para siempre al parecer los rescoldos del llamado teatro simbolista (Riaza, Romero Esteo, Ruibal, etc.), el tipo de escritura realista mantuvo una continuidad —con innovaciones— en autores como Fermín Cabal, Alonso de Santos, Ernesto

---

Caballero, o el propio Sanchis Sinisterra, etc. Sin embargo, ahora no puede decirse que sea ésta la corriente más frecuentada, la que atraiga más a los jóvenes dramaturgos, si bien hay que hacer la salvedad de que no es inusual encontrar distintos tipos de escrituras en el mismo autor.

Entre los jóvenes dramaturgos, las dos corrientes que más han influido son las mencionadas más arriba: por un lado, la desconfianza hacia la palabra, y por otro la indagación en las posibilidades poéticas de la palabra dentro del texto dramático.

En el primer caso, nos encontramos autores —cuyo representante más conspicuo en este momento sería Lluïsa Cunillé— que buscan deliberadamente la desnudez de la palabra, tal vez porque subyace en sus obras la ausencia de una visión del mundo, o mejor, la convicción de la ausencia de sentido del mundo. Con esa palabra vacilante, tanteadora, que no acaba de decir nada definitivo, se construyen, o tal vez sería mejor decir que se diluyen en su bruma, unos personajes, sin contornos ellos también, de los que apenas sabemos nada, ni siquiera lo que desean, o si desean algo. En este tipo de teatro, se renuncia, creo, a los ingredientes tradicionales de la dramaticidad: la historia, el conflicto, la progresión, los puntos de giro de la acción. El espectador es quien debe construir una historia, que resultará evidentemente personal e intransferible, a partir de las sugerencias de una obra que le habla como desconfiando de su propia voz y de un modo elíptico. Lo que trasciende en esas obras, de un modo general, es la soledad de los individuos, tal vez su necesidad de comunicación, y otra vez la —tantas veces repetida— imposibilidad de la misma. Pero, al mismo tiempo, uno, cuando lee esta clase de obras, o asiste a su representación, tiene la impresión de que el mundo que conocemos, el mundo real, o al menos una parte importantísima de él, queda fuera de estas dramaturgias, que pueden ser una manifestación de lo que Baudrillard denomina “el espectáculo de la banalidad”<sup>1</sup>. Se dice que después de Beckett no se puede escribir para el teatro. No queda más que el silencio. Refiriéndose a este fenómeno en el teatro francés actual, afirma Irene Sadowska<sup>2</sup> que “ocurre como si el lenguaje devaluado, dislocado, vaciado de sentido, reducido al silencio, debiera buscar recursos en la realidad más cruda, banal, trivial, para recuperar la confianza y cargarse de sustancia vital”. Y llama a éste, “teatro de la infrahistoria (...), obras con ausencia del mito, sobre la crisis

---

Tal vez haya que  
esperar que todo  
ello cuaje en  
grandes  
obras dramáticas,  
en grandes  
autores, con  
presencia regular  
en los escenarios.

---

que ha hecho imposible en el teatro cualquier mito que no sea el de la crisis”<sup>3</sup>.

Pero, junto a este teatro “del discurso latente y de la ausencia” (Irene Sadowska), existe otro tipo de escritura dramática, o mejor dicho, otros tipos (puesto que no podemos equiparar a un Rodrigo García con Yolanda Pallín, o Raúl Hernández Rodríguez, o cierto Sergi Belbel, Iztiar Pascual... etc., etc.), que están trabajando con las potencialidades de la palabra, con sus potencialidades como palabra poética, no al modo en que antes se escribía teatro “literario”, sino buscando un discurso cuya retórica sea un elemento dramático más. Estos autores, sin entrar en análisis pormenorizados, sí tratan de contar

una historia y mantienen los elementos básicos de la dramaticidad. Pero introducen esta innovación, que tal vez viene de haber asimilado influencias como las de Müller, Mamet, Koltés, Vinaver, Grumberg y otros, que dan una importancia esencial a la palabra en la escritura dramática, que la trabajan para liberarla del peso que el poder ha depositado en las palabras hasta prostituir las, que tratan de buscarles nuevas aristas y vías de encontrar sentido... Ya sigan la corriente de reflejar la infrahistoria, la banalidad como tragedia sorda del hombre de hoy, ya vuelvan a acercarse a los grandes temas, a los grandes mitos (Raúl Hernández Garrido ha dedicado parte considerable de su obra a reelaborar con claves del presente los mitos griegos), lo menos que puede decirse de estos dramaturgos es que su palabra adquiere una ineludible calidad poética. Podríamos decir, con Patrice Pavis, que en estos autores, “aquello que predomina y aquello sobre lo que concentran sus esfuerzos no es ni la invención de una dramaturgia nueva (como habían hecho las vanguardias), ni la invención de un nuevo tipo de personaje o de antipersonaje, sino la creación de una escritura nueva, de una superficie discursiva original”<sup>4</sup>.

Estos son algunos fenómenos que yo creo que se pueden constatar en la práctica teatral de hoy en día. Tal vez, y para terminar, en forma de deseo, más que de constatación de una corriente que se anuncia, tal vez haya que esperar que todo ello cuaje en grandes obras dramáticas, en grandes autores, con presencia regular en los escenarios, un teatro donde el autor dramático sea, como tal autor, un buscador de lucidez y de sentido en un mundo, que, como prueban los recientes acontecimientos, necesita más que nunca la lucidez de sus creadores. ■

---

<sup>1</sup> J. Baudrillard, diario *El Mundo*, 7-06-2001.

<sup>2</sup> Irene Sadowska, *El teatro francés actual*, revista de la ADE, n.º 39-40, octubre de 1994.

<sup>3</sup> Con todo, no podemos dejar de expresar el temor de que, en esta clase de dramaturgia, por aquello de que el texto dramático es un texto *troué* (agujereado), se llegue al extremo del fabricante de queso emmental del que habla Jesús Campos, fabricante que centraba todos sus esfuerzos en hacer bien los agujeros olvidándose de rodearlos del sabroso e insustituible queso.

<sup>4</sup> Patrice Pavis, *Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo*, revista *Las Puertas del Drama*, n.º (-2), 1999.

# UN TEATRO PARA LOS

[Claude Demarigny]



Nos llega de París este texto, y lo damos a conocer inmediatamente por su gran interés. La asociación de autores homologable a la nuestra posee ahora la gestión de un importante teatro parisiense; se lo han cedido las instituciones estatales y municipales y viene a ser como si el Ayuntamiento de Madrid cediera el Centro Cultural de la Villa. Incluso más, porque es mejor teatro, y además tiene dos salas para representación y una para lecturas. Esta asociación existe tan solo desde el verano de 2000. Sin duda, han empezado con fuerza. Pero no sólo es eso; es que Francia es Francia.

# AUTORES [en Francia]

Nos acaba de llegar la noticia. Es una bomba en el mundillo de los gestores de cultura institucional: el magnífico teatro del Rond Point des Champs Elysées, en pleno corazón de París, ese mismo teatro que fue de Jean Louis Barrault y Madeleine Renault, sí, ese soberbio teatro acaban de entregárselo al presidente de los *Escritores Asociados del Teatro (Écrivains Associés du Théâtre)*, Jean Michel Ribes.

Una bomba, sin duda, porque Jean Michel Ribes, autor reconocido, asume la dirección de este teatro en nombre de unos doscientos autores franceses que, hace más de un año, como resultado de sus Estados Generales con acentos revolucionarios, diseñaron el inventario de todas las disfunciones de la actividad teatral existentes a pesar de los millones que inyectan el Ministerio de Cultura y las instancias regionales y municipales.

Con motivo del Festival de Aviñón, en julio de 2001, la asociación (EAT) difundió un libro titulado *Quoi de neuf? L'auteur vivant (¿Algo nuevo? El autor vivo)* en el que se hacía inventario de todo aquello que no funcionaba: la ausencia crónica y crítica de obras francesas contemporáneas en la programación de los centros dramáticos nacionales y regionales, la ausencia de autores vivos en los equipos de producción, la arbitraria selección en determinadas instancias de selección, la indiferencia de los medios de comunicación, los elevados costes de edición que por otra parte son deficitarios, y la inevitable precariedad de la situación económica de los autores.

Este lamentable balance alcanzó su objetivo, puesto que el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de París consideraron oportuno conceder a la EAT la gestión de este soberbio instrumento de trabajo y de difusión que es el Théâtre du Rond Point.

Los objetivos de la EAT para un regreso del autor a los escenarios han sido claramente definidos por Jean Michel Ribes:

- Convertir al Rond Point en un centro de creación e invención teatrales.
- Mostrar y promover el vigor de la escritura contemporánea.
- Acoger a todos aquéllos cuyo talento

consiste en hablarle al mundo mediante el riesgo de las palabras: compañías jóvenes, actores de renombres o directores de escena con los que deseamos festejar el reencuentro con el autor vivo.

- Buscar lo excelente, mas también lo ecléctico.
- Responder al público de hoy que desea un teatro de hoy.
- Abrirse a las risas, a la alegría del teatro, reconciliar placer y cultura.
- Interpretar, trabajar, intercambiar con los colegios, pero también responder a todos aquéllos cuyo deseo es escribir, descubrir, practicar el teatro, proponiéndoles talleres y cursos animados por profesionales reconocidos.
- Situar en el corazón de París, una de las capitales culturales de Europa, un teatro vivo abierto a todos los públicos.

Pero el Rond Point sólo es una primera etapa. Es necesario poner en pie cuanto antes una tela, una red a través de todo el país a favor de los autores y los públicos de todas las regiones.

Lo importante es que hasta ahora nuestra pequeña república de autores ha sabido hacer prevalecer su unidad, al margen de las diferencias que nos caracterizan. Nuestra unidad se basa en la aceptación de nuestra diversidad. Jean Claude Grumberg cuenta en el boletín de la Société des Auteurs de diciembre de 2001 las muchas tentativas en la que estuvo implicado desde 1960 para la defensa de los jóvenes autores y todos los fracasos de que ha sido testigo. Y también manifiesta su gran sorpresa al ver que “la asociación existe con doscientos autores unidos y solidarios, sin guerras de capillitas, sin exclusivas estéticas, doscientos autores que intercambian su experiencia y sus análisis al tiempo que se adhieren a objetivos y fines comunes”.

En estos momentos se forman equipos para elaborar un programa de gestión, de creación, de difusión, de documentación, de formación, de edición, etc. Se ha alcanzado una etapa importante. Estamos condenados a tener éxito.

París, diciembre de 2001. ■

---

Unos doscientos autores franceses, como resultado de sus Estados Generales con acentos revolucionarios, diseñaron el inventario de todas las disfunciones de la actividad teatral.

---



**Cuaderno  
de bitácora**

# Juegos prohibidos

(El crepúsculo del paganismo romano) por Alberto Miralles

Dios y yo nos parecemos: él tampoco consigue encajar el mundo y ordenar su caos. Pero su fracaso no me consuela. Cada mañana me levanto con la firme convicción de que voy a solucionar las injusticias universales y cuando llega la noche me sorprende que todo siga igual. Pero no me desanimo porque un mal día lo tiene cualquiera.

Con *El crepúsculo del paganismo romano*, rebautizado por César Oliva como *Juegos prohibidos*, estoy seguro de que he conseguido un mundo mejor, aunque de ello no se tenga certeza porque no se puede seguir a cada espectador para corroborar la transformación que mi texto le ha provocado.

Oigo con frecuencia a mis colegas decir que la literatura no puede cambiar el mundo. Yo disiento. Será porque estreno y soy más optimista. El mundo ha cambiado gracias a la literatura. Sin ella, el mundo sería hoy mucho peor. Las novelas de Dickens, por ejemplo, modificaron tanto el sistema escolar como el benéfico-social. Y me anima pensar que en muchas cárceles hay grupos de teatro (en Suecia, en todas), lo cual evidencia el poder de regeneración del arte escénico. Eso sin mencionar el hecho de que en 1980, durante la representación de *Esperando a Godot* en una cárcel de Suecia, todos los presos lograron escapar y uno de ellos sigue desaparecido en Sudamérica. El suceso se ha contado en la película de Björn Kjellman *Breaking out* (2001).

Sólo con esos dos ejemplos, uno ya puede morir tranquilo y lleno de orgullo por pertenecer a ese colectivo.

Si el teatro apenas influye para cambiar la sociedad ¿por qué se prohíbe, se cierran, incluso, los locales donde se representa y a muchos de sus autores se les encarcela, destierra o mata? Si el teatro fuera inocuo no se le intentaría marginar o controlar. Si tan poca influencia tiene ¿por qué continuamente se están inventando centenarios y homenajes de los autores menos críticos de nuestra historia, mientras que a los actuales se les estrena en sótanos, como si fueran performances de Rodrigo García?

*Juegos prohibidos* es mi venganza personal contra la educación perversa que recibí. Por eso estuve a punto de ponerle el título de *Catecrecisis*, pero como no se iba a entender, le puse lo de *El crepúsculo del paganismo romano*, que se entiende aún menos, pero demuestra que tengo las convicciones muy arraigadas. O sea, que no escarmiento en mi obsesión barroca, pese a que en la pasada Feria del Libro se anunció la obra como *El crepúsculo en el paisajismo romano*. En cualquier caso, es un título más inteligible que otros míos como *Crucifernario de la culpable indecisión* o *Céfiro agreste de olímpicos embates*, que ya es pura vesania titulativa.

La obra la sitúo a mediados de los años 50 y trata de los alumnos y alumnas de dos colegios religiosos que se reúnen a escondidas para vengarse de los abusos sexuales de sus profesores. A continuación de este artículo se publica el momento en que los estudiantes se conjuran. En escenas precedentes ha habido un suicidio y una progresiva concienciación de una realidad, que no es la oficial. Después del conjuro ritual, se desarrolla la venganza. Y para finalizar la obra, rompo la unidad de tiempo y la última escena (pág.125 y ss. de la edición de Fundamentos) muestra las consecuencias del ambiente político, social y religioso de la adolescencia de los protagonistas, pues los vemos muchos años después intentando olvidar los traumáticos sucesos; pero éstos les han marcado tanto que será una generación asustada, llena de complejos, inhábil para la sinceridad.

Los personajes evolucionan porque la realidad les obliga, de manera brutal, a creer de golpe. Comienzan siendo felices y acaban siendo desgraciados; pasan de la inocencia a la maldad: aprenden a mentir, a vengarse, a destruir el tesoro de su amistad. Humor, ternura, poesía y crítica; éste es el itinerario. Yo no escribo teatro histórico, sino literatura de fricción. ¿Que se quiere olvidar la dictadura? Pues yo, a recordarla.

Como se sabe, la transición se hizo sobre un pacto de silencio, pero el pasado no se puede ocultar, sobre todo si aún no han muerto quienes lo vivieron y se resisten, no sólo al olvido, sino a la tergiversación histórica. Después de todo, Santayana tenía razón al afirmar que los que no se acuerdan del pasado, está condenados a repetirlo. Y en España ha habido demasiados olvidos.

He escrito esta obra como una recuperación crítica del pasado que explique el presente, pero no desde la nostalgia, sino desde la memoria. Es como reivindicar otra manera de contar los sucesos, encajarlos de manera distinta para que no haya vacíos en los que el presente se precipite. Somos la suma de nuestros pasados, a condición de que no se haya omitido de ellos alguna parte.

Pero si mi objetivo fuera únicamente la reconstrucción del ayer, hubiera escrito un ensayo. Si escribo teatro es porque me gusta que la historia sea el ámbito o la génesis de una peripecia que pueda emocionar más allá del tiempo. Por eso, el tema de *Juegos prohibidos* no es de ayer, ni de hoy ni de mañana: es de siempre; porque la amistad, el despertar sexual y la rebelión contra el abuso de los poderosos, son eternos.

Yo también voy a ser eterno. De momento, he decidido tener siempre 18 años que es la edad en la que no caben dudas. Al menos, de mí, siempre se sabrá lo que pienso, lo

cual es de mucho mérito si tenemos en cuenta lo mudable que es el carácter de muchos que fueron de UCD, luego pasaron por el PSOE y ahora están con el PP, sin que se les cuartee el rostro.

Para mí, lo moderno es pasajero. Lo eterno, no. Por eso me gusta el teatro político, la reivindicación histórica, la psicología y el sujeto-verbo-predicado. Porque el lenguaje, el alma, la sociedad y el pasado son eternos.

César Oliva ha sabido comprenderlo así y en su sabia dirección, ha realizado la ternura de los personajes para que sus angustias sean a la vez que próximas, ejemplares.

Antes de ver la función tenía miedo de que a los espectadores de menos de treinta años las referencias históricas, por desconocidas, les impidieran identificarse con los

problemas íntimos de los personajes. Me gustó comprobar que se produjo una total corriente de simpatía entre el escenario y el patio de butacas. Pese a la gravedad del tema, la obra es, en muchos momentos, divertida, porque siempre he creído que el humor es el caballo de Troya de las ideas. Ríanse ahora y pidan después explicación a su risa.

La crítica de *La Verdad* (22/10/2001) dijo de su estreno en Murcia, que “el montaje atrapa plácidamente al espectador, y se convierte en un estallido de gozo teatral, sobre todo por el trabajo deslumbrante y esperanzador que llevan a cabo los seis jóvenes intérpretes que encarnan a los alumnos, muy bien dirigidos por César Oliva”.

¿Puede pedir un autor algo más? Sí: que esto le pase más veces. ■

*Juegos prohibidos*  
(*El crepúsculo del paganismo romano*)  
[fragmento]

*Los chicos se reúnen en el refugio y comienzan a encender velas.*

**CARMEN:** ¿qué pasa Roberto?

**ASUNCIÓN:** eres un imprudente. Mira que hacernos señas en medio de todos: ¡podrían haberte visto!

**ROBERTO:** fui a hablar con Luis. Estaban preparando su viaje a Pamplona, cuando ocurrió lo de Reme.

**CARMEN:** ¿pero de qué murió? Ella nunca estaba enferma.

**ROBERTO:** Luis no me lo quería contar.

**MARISA:** ¿contar el qué?

**ROBERTO:** Reme se suicidó.

**MARISA:** ¿cómo?

**ROBERTO:** (*muy alterado*) ¡Se suicidó, lo hizo, sí! No me digáis que ninguno de vosotros lo pensó cuando nos dijeron que había muerto.

**MARISA:** ¿sus padres saben por qué se ha...

**ROBERTO:** suicidado, Marisa, se dice suicidado. Una palabra horrible para definir una acción desesperada. ¡Suicidio! ¡Suicidio!

*Carmen abraza a Roberto con ternura.*

**CARMEN:** cálmate, Roberto.

*Los demás se acercan y le abrazan también.  
Marisa llora en silencio.*

**ROBERTO:** perdonadme. Si hubierais visto a su hermano... Sus padres han procurado que no se sepa. El escándalo, ya sabéis.



Escena de *Juegos prohibidos* (*El crepúsculo del paganismo romano*).

**ASUNCIÓN:** y además, si se trata de un suicidio, no la hubieran podido enterrar en un cementerio.

**FAUSTINO:** es terrible.

**CARMEN:** ¿qué más te dijo su hermano?

**ROBERTO:** pobre Luis, no dejaba de llorar. Reme se lo había contado a su madre...

**ASUNCIÓN:** ¿y qué hizo?

**ROBERTO:** contárselo a su padre.

**MARISA:** bien ¿Y qué?

**ROBERTO:** le echaron la culpa a ella.

**MARISA:** claro, es más fácil que culpar al falangista y afrontar el escándalo.

**CARMEN:** ¡qué cobardes!

**MARISA:** ahí tenéis la respuesta de lo que pasaría si nosotras hubiéramos contado lo nuestro.

**CARMEN:** estamos solas.

**ROBERTO:** *(dolido)* Nos tenéis a nosotros.

**MARISA:** somos un hatajo de críos, Roberto.

**ROBERTO:** no es verdad: hemos crecido.

**DONATO:** y lo de Reme nos obliga a actuar como adultos.

**MARISA:** ¿para hacer qué?

**FAUSTINO:** para ve-vengarla.

**ASUNCIÓN:** sí, anda, llama al Cocoye y a todos tus héroes de tebeo para que nos ayuden.

**ROBERTO:** nosotros solos nos bastamos.

**ASUNCIÓN:** ¿pero lo estáis diciendo en serio?

**DONATO:** ¿no dice el falangista que todos debemos ser camaradas?

**ROBERTO:** pues ser camaradas es ayudarse.

**DONATO:** démosle su merecido aplicando sus propias lecciones.

**FAUSTINO:** *(cantando en susurro)* "Prietas las filas..."

**ASUNCIÓN:** sí, ahora ponte a cantar.

**MARISA:** déjale, es la tensión.

**CARMEN:** conjurar pone muy nervioso.

*Los otros dos chicos, comprenden la sugerencia de Faustino y siguen la canción con miradas cómplices.*

**ROBERTO:** "prietas la filas" ¿No lo entendéis?

**FAUSTINO:** "los tres mos-mosqueteros". Todos para uno y uno para to-todos.

*Ellas se miran entre sí y asienten cómplices. Parece como si todos hubieran crecido de golpe.*

**ASUNCIÓN:** ahora sí.

**MARISA:** la unión hace la fuerza.

**ASUNCIÓN:** somos seis, pero actuaremos como uno.

**CARMEN:** somos más de seis, Asun.

**ASUNCIÓN:** pueden expulsarnos.

**ROBERTO:** nos expulsarán.

**ASUNCIÓN:** ¿y vale la pena?

**DONATO:** mi tío me escribió una vez y me dijo que vale más morir con honra que vivir con vilipendio.

*Le miran con gesto ignorante y antes de que pregunten, lo aclara, con frases memorizadas "vivir con vilipendio es vivir despreciado, deshonorado, avergonzado". Lo busqué en un diccionario.*

**CARMEN:** el problema no es la expulsión. Hay otros colegios. El problema es que lo que vamos a tener que hacer no será fácil ni agradable.

**MARISA:** no será peor que lo que debió de pasar Reme.

**ASUNCIÓN:** tenéis razón. Estoy de acuerdo, pero...

**MARISA:** ...pero tienes miedo.

**CARMEN:** y yo.

**ROBERTO:** y todos.

**FAUSTINO:** los con-conjurados no tienen miedo.

*Tar-tarmudean, pe-pero no tienen mie-miedo.*

**ASUNCIÓN:** los conjurados no son unos críos como nosotros.

**DONATO:** ¡pues hagamos algo que nos convierta en mayores!

**CARMEN:** ¿como qué?

**DONATO:** no sé, juremos.

**MARISA:** eso son palabras y los mayores mienten.

**ROBERTO:** ¿y si alguno de nosotros se arrepiente?

**CARMEN:** *(en dulce reproche)* En esta media hora nos hemos sincerado como nunca lo habíamos hecho.

**ASUNCIÓN:** yo he dicho cosas... no sé, es como si me hubiera desnudado el alma.

**MARISA:** pero Roberto tiene razón: necesitamos hacer algo que nos comprometa a todos por igual.

**FAUSTINO:** un ge-gesto.

**CARMEN:** *(muy serena)* Pues si hemos desnudado nuestra alma, que es como una confesión ante los curas, la máxima prueba de sinceridad con los conjurados, será desnudar nuestro cuerpo.

**MARISA:** ¿desnudarnos delante de ellos?

**CARMEN:** con ellos. Y ellos con nosotras. Eso es un gesto.

**ASUNCIÓN:** mostrarnos tal y como somos en realidad.

**ROBERTO:** todos comprometidos con todos.

**DONATO:** un secreto compartido.

**CARMEN:** unidos por el pecado.

**MARISA:** por el pecado, no; por la rebelión.

*Comienzan a desnudarse como un ritual.*

*La luz va decreciendo.*

**ROBERTO:** por Reme Javaloyes.

**ASUNCIÓN:** por mi hermana.

**FAUSTINO:** por ti, A-asunción.

**CARMEN:** por Dorita Mayalde.

**MARISA:** por los que tienen miedo.

**ASUNCIÓN:** por los que callan.

**DONATO:** por los que lloran.

**ROBERTO:** por nuestro pacto.

**FAUSTINO:** por nosotros.

**ROBERTO:** por la verdad.

*Y el oscuro se hace sobre ellos, alumbrando sus almas.*



# Le langage dramatique

De Pierre Larthomas

Cuando en 1972 Pierre Larthomas, entonces profesor en la Universidad de la Sorbona, publicó *Le langage dramatique*, aquí, en nuestro país la ausencia de trabajos teóricos propios sobre el teatro era un hecho innegable si exceptuamos los de quienes se acercaban al teatro desde un punto de vista exclusivamente literario o histórico. Era verdad que vivíamos entonces bajo el imperio de la sinrazón, pero ni incluso bajo esa losa era justificable la falta de estudios teóricos serios en un campo en el que la censura no había intervenido, al menos con la eficacia con la que lo hizo en otros. Tomo al azar un número de 1972 de *Primer Acto*, el de agosto, y compruebo que en la página dedicada a la reseña de libros se hablaba solamente de *Teatro y Acción Popular* de Anatol Lunatxarski... Un año más tarde, en el de agosto de 1973, no existe esta vez siquiera la sección sobre libros... Seguí hojeando al azar páginas de números de la revista con el mismo resultado. ¡Para qué continuar! Lo que entonces era desgraciadamente normal, hoy no lo es tanto pero no está resultando fácil recuperar tanto retraso.

A los que de un modo u otro estamos dentro del mundo del teatro, nos resulta raro tropezarnos en las secciones dedicadas al teatro de las librerías con este tipo de estudios, como el que hoy recomiendo, que nos sirvan para avanzar y mejorar en nuestro trabajo. Y porque seguimos teniendo que recurrir a los trabajos foráneos a pesar de la dificultad que a veces eso conlleva, es poco justificable que casi treinta años después, el libro de Larthomas siga siendo para muchos de nosotros prácticamente un desconocido. Con todo hay que reconocer que se encuentran rastros del libro en las relaciones bibliográficas que figuran al final de los libros que últimamente aparecen en España, afortunadamente, y también de

modo especial en los trabajos de los semiólogos; pues aunque el libro de Larthomas no pueda considerarse incluida en ese campo de la investigación, al fin y al cabo pretende contestar a dos preguntas fundamentales: qué elementos constituyen el lenguaje dramático y cuales son las razones de su eficacia. Sin embargo es posible que el libro del que hablo sea más conocido de lo que creo, pues hay que recordar que en el déficit, por decirlo de un modo eufemístico, que hay que cargarle a las gentes del teatro, cuenta el hecho de que en muchos de sus trabajos todavía no se ha convertido en ley la costumbre, que algunos practican, de citar sus fuentes y mucho menos de citar las que manejan realmente.

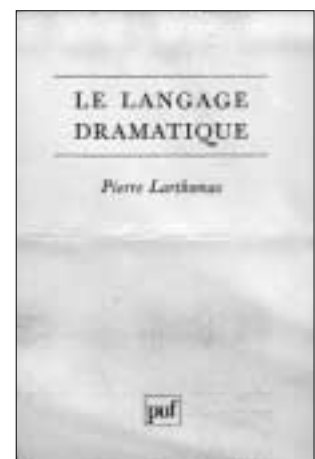
La mayor parte de los trabajos sobre el teatro, desde Aristóteles, se centraron en fijar más bien lo que distingue a un género del otro, dejando siempre en un segundo plano que lo importante está no en que se dirijan a públicos diferentes o que exijan técnicas diferentes, sino en el hecho de que se trata de obras en uno y otro caso siempre escritas en forma dialogada para ser representadas. Partiendo de esa obvia declaración y estimando que entre una comedia o una tragedia existen por encima de sus diferencias de género, características comunes, Larthomas estudia el lenguaje dramático como un todo. "La primacía del hecho lingüístico aparece como uno de los fenómenos característicos de nuestro tiempo"... la cita es de Pierre Guiraud... "y es una realidad en el teatro con Beckett, Ionesco o Jean Tardieu. No se trata ya de una acción, de sucesos que se transforman o de sentimientos que evolucionan. Es el lenguaje mismo el que es dramatizado: vemos crecer las palabras, retroceder, avanzar, aparecer y desaparecer según su propia ley que no es la de un pensamiento que se formula, sino la de un verbo que se actualiza".

Por Miguel Signes

**Le langage  
dramatique**

De  
**Pierre Larthomas**

Edición  
**Puf. París, 1980**  
80 páginas





El estudio —del que se excluye cualquier perspectiva histórica— se centra pues sobre aspectos de este lenguaje dramático —no identificar sin más con el lenguaje hablado— como son el encadenamiento del diálogo, el ritmo, su eficacia... que habían sido dominio de los lingüistas, y que empezaban a interesar para otros fines a los investigadores del hecho teatral por aquellos años setenta del siglo pasado. Hasta entonces la utilización dramática de los diferentes elementos del lenguaje no habían constituido ni objetivo frecuente ni preocupación seria de estudios que intentasen esclarecer su peculiar carta de naturaleza.

Desde la aparición del libro de Larthomas han proliferado en Francia los trabajos de este tipo, por lo que yo conozco. Naturalmente, el lector español, por muy acostumbrado que esté a que no se tenga en cuenta nuestra producción teatral, echa en falta que entre los numerosos textos que el autor usa para su trabajo, no aparezca ninguno en nuestra lengua, siendo así que cuenta con una historia en la que abundan grandes obras. En cambio no faltan alusiones a autores alemanes o italianos, si bien como es lógico en un francés, el *corpus* de obras dramáticas sobre el que trabaja es fundamentalmente de lengua francesa.

Arranca el libro con unas consideraciones sobre la psicología del autor dramático y la génesis de su obra, iniciando con ello el camino que le llevará a considerar el lenguaje dramático como un modo de compromiso entre el lenguaje escrito y el hablado bajo determinados condicionantes —escena, sala, público, actores, director, espacio de tiempo, ritmo...— que acabarán configurando el valor estético de la comunicación teatral. En la segunda parte del libro encontramos valiosos comentarios a propósito de los elementos paraverbales del lenguaje dramático (la prosodia, los gestos, el decorado, las nociones de acción y situación, el tiempo) a lo largo de cinco capítulos y más de cien páginas de prosa fácil, directa y sencilla, con continuas referencias a textos clásicos y contemporáneos. Curiosamente no dedica ningún apartado a las acotaciones teatrales, ni da razón alguna de la exclusión, cuando su uso ha ido adquiriendo mayor importancia teatral con el paso del tiempo, llegando en ocasiones a no dejarle lugar al mismo

diálogo; piénsese en *Acto sin palabras* de Samuel Beckett y en tantas obras actuales que han aparecido bajo su influencia.

Es la tercera parte del libro, donde estudia Larthomas los elementos verbales del lenguaje dramático, los específicamente propios del texto, posiblemente la parte que más interés tenga para los autores. El lector español puede suplir con los conocimientos de su propia lengua algunos aspectos del análisis de Larthomas y, siendo como es todo el libro de una claridad expositiva ejemplar, apenas encontrará dificultad alguna en hacerlo. El capítulo dedicado a lo dicho y lo escrito, (sobre lo que se ha escrito y avanzado mucho en estos años) es francamente interesante, sin desmerecer de aquellos otros en que analiza los accidentes y deformaciones del lenguaje, el encadenamiento, la unidad de tono, el ritmo, el tiempo... etc.

Como decía Ionesco (*Notas y Contra-notas*): “Todo es lenguaje en el teatro: las palabras, los gestos, los objetos, la acción misma, pues todo sirve para expresar, para significar. Todo no es más que lenguaje”. Y no conviene olvidar, y permítaseme utilizar otra cita del libro, lo que ya dijo Corneille (*Discurso sobre la utilidad y las partes del poema dramático*): “*pour trouver ce plaisir qui lui est propre (le théâtre donne un plaisir qui lui appartient) et le donner aux spectateurs, il faut suivre les préceptes de l'art et leur plaire selon ses règles. Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art; mais il n'est pas constant quels ils sont*”. En la lectura del libro de Pierre Larthomas no encontraremos, conviene decirlo, “recetas” para escribir bien, pero sí buenos puntos de apoyo para acercarnos a un mejor conocimiento de lo que para nosotros es la base de nuestro trabajo. ■

**Fragmento de *Le langage dramatique*. de Pierre Larthomas**

“Y si ahora nos preguntamos cual es la función de este lenguaje particular ya tan diferente del nuestro cotidiano, descubrimos otro rasgo, a nuestros ojos esencial. Este lenguaje representado, porque representado tiene una función doble (lo que basta para diferenciarlo radicalmente del lenguaje ordinario) a pesar de parecidos engañosos. La réplica más banal está destinada a la vez al personaje al cual se dirige y al público. El autor la crea simultáneamente para los personajes (como si sucesivamente él fuera uno de ellos y se dirigiera a cada uno de ellos) y para esas gentes curiosamente reunidas que escuchan; y definir la naturaleza y la calidad de una réplica o de un diálogo es definir ante todo la relación que se establece entre dos efectos: el efecto sobre el interlocutor (como en la vida) y el efecto sobre ese juez (en el más amplio sentido del término) que es el público. Los dos efectos si el autor ha sabido establecer una suficiente *sympathia* entre un personaje en concreto y el público pueden ser casi semejantes sin coincidir jamás en realidad; pero pueden igualmente ser tan diametralmente opuestos, y en ese caso cabe preguntarse si esa separación no constituye una de las fuentes esenciales de lo cómico. La réplica de Don Juan (Molière. acto IV, sc 6) “Señor, si os sentaseis estaríais mejor para hablar” no es cómica porque sorprende tanto al espectador como a don Luis; pero los mejores pasajes de Labiche o de Feydeau hacen reír porque aún siendo tontos, y de una tontería agresiva, son juzgados como tales por el espectador, mientras que los personajes no se dan cuenta de ello. Basta que un actor se ria del texto para que el encanto se rompa; no solamente porque el personaje cede su sitio al actor, sino sobre todo porque este actor al comportarse como espectador, ya que en lugar de representar el texto lo está juzgando; no queda ya más que un efecto: se deja de estar en el teatro y el lenguaje no es ya dramático.

Otro rasgo ha retenido mucho tiempo, demasiado quizá, nuestra atención. En la elaboración de la obra, lo escrito precede a lo “dicho” y el lenguaje dramático procede de los dos, sin confundirse ni con uno ni con otro. Creemos haberlo demostrado, y a lo largo de estas páginas nos hemos esforzado por definir esta singularidad. Esto nos ha llevado a destacar, más de lo que se ha hecho hasta este momento, las diferencias entre lo escrito y lo dicho, por encima de todos sus parecidos. Es verdad que hablar y escribir, es “manejar los signos que nos proporciona la lengua”, pero es manejarlos, en uno y en otro caso, de maneras diferentes, puesto que las propias condiciones mismas de elaboración y de recepción del mensaje son, también ellas, diferentes, e incluso a menudo opuestas. De ahí procede la originalidad del lenguaje dramático que, en cierta medida, concilia los contrarios: muy próximo de la palabra, de la que incluso sus imperfecciones adquieren entonces valor estético; pero también muy alejado de ella, más encadenado, más rítmico, más preocupado por el efecto. Muy próximo a veces de la lengua escrita, pero sin confundirse jamás con ella, perdiendo si lo hace, todas sus cualidades dramáticas. “Es Giraudoux quien me ha enseñado... dice Jean Anouilh... que se podía utilizar en el teatro una lengua poética y artificial que resulta más real que una conversación tomada estenográficamente”. No se podría decir mejor. Pero hay que mantener la guardia: lengua poética no quiere decir aquí lengua de la poesía, y lengua artificial no quiere decir lengua sabiamente escrita. La poesía encuentra en sí misma su propio fin; en el teatro como en la vida el lenguaje no encuentra jamás en sí mismo su propio fin. Lo que explica que, de todos los escritores, el poeta es ciertamente quien encuentra más dificultades en transformarse en un verdadero autor dramático; es traicionar a Racine, como hemos subrayado, verlo antes ante todo como un poeta. Hemos intentado mostrar cómo el texto pierde su valor dramático cada vez que ciertas figuras, las imágenes por ejemplo, son utilizadas en sí mismas, por su propia belleza... (Págs. 437-438).■

**(Traducción Miguel Signes)**



... el doctor Rieux decidió redactar la narración que aquí termina, por no ser de los que se callan, para testimoniar en favor de los apesadados, para dejar por lo menos un recuerdo de la injusticia y de la violencia que les había sido hecha y para decir simplemente algo que se aprende en medio de las plagas: que hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio. [...] Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada.

**Albert Camus,**  
**La peste.**

Los críticos... ¿los críticos?... Son chicos estupendos, muy buena gente, estoy seguro. En todo caso, son personas felices. Tal vez les envidie. No es posible luchar con ellos en igualdad de condiciones. Tienen el derecho de juzgar en una hora el esfuerzo, la labor, la gestación de varios años.

**Claude Debussy,**  
**El señor Corchea y otros escritos, p. 247**  
**(Crítica de las críticas:**  
**"Pelléas et Mélisande";**  
**entrevista por Robert de Flers, 1902).**

Todos los escritores utilizan, en grados diversos, formas ya usada, pero sólo los incapaces de transformar esos hurtos en algo personal merecen llamarse imitadores.

**Mario Vargas Llosa,**  
**La orgía perpetua.**

En todo juego hay ganadores y perdedores. En el juego llamado libertad, sin embargo, la diferencia tiende a borrarse o a desaparecer por completo. A los perdedores les consuela la esperanza de ganar la

próxima vez; mientras que el placer de los ganadores se ve empañado por la premonición de pérdida. Para ambos, la libertad significa que nada está establecido para siempre y que la rueda de la fortuna todavía puede girar. Los caprichos del destino hacen que tanto ganadores como perdedores experimenten incertidumbre...

**Zigmunt Bauman,**  
**La posmodernidad y sus descontentos.**

Las palabras adquieren siempre el color de los actos o de los sacrificios que suscitan. Y la palabra patria adquiere entre ustedes reflejos sangrientos y ciegos, que me la harán siempre ajena, en tanto que nosotros hemos puesto en la misma palabra la llama de una inteligencia en la que el valor es más difícil, pero en la que el hombre sale ganando.

**Albert Camus,**  
**Cartas a un amigo alemán.**

Detesto a las víctimas que respetan a sus verdugos.

**J.-P. Sartre,**  
**Los secuestrados de Altona.**

Sólo los criminales se atreven hoy día a hacer daño a los demás hombres sin filosofar.

**R. Musil,**  
**El hombre sin atributos.**

# Teatro spagnolo contemporaneo II

de Emilio Coco

Diana de Paco

**Teatro spagnolo contemporaneo II**

de  
Emilio Coco

Edición:  
Edizioni dell'Orso,  
Torino, 2000

Hace ya dos años, en estas mismas páginas, celebrábamos la aparición del primer volumen de Emilio Coco, *Teatro spagnolo contemporaneo*, en el que se realizaba una antología del teatro español del siglo XX, con una selección de piezas de diversas figuras especialmente significativas en el marco de la dramaturgia de nuestro siglo, desde Antonio Buero Vallejo hasta Jerónimo López Mozo. Ahora el periplo continúa y el autor enlaza este libro con el anterior partiendo de Rodríguez Méndez en una segunda selección a través de un itinerario diacrónico que finaliza, tras ocho representativos autores, con la figura de Paloma Pedrero. Indudablemente este libro completa al anterior y despierta, además, las expectativas de los lectores italianos, deseosos de teatro español, hacia un tercero que recoja obras de las últimas generaciones de dramaturgos, para clausurar sobre el papel impreso la historia dramática del siglo que nos acaba de dejar.

Las obras se presentan con un breve preámbulo puesto que la introducción general al teatro español contemporáneo figura en el volumen I en el que el autor traza unas líneas generales sobre la pieza en cuestión, sobre los rasgos más característicos de la dramaturgia del autor y sobre el resto de su producción, así como algunas notas de importancia biográfica, todo ello organizado de manera estructurada con una extensión similar a cada uno de los autores.

En estas páginas introductorias vierte Coco en muchos casos las opiniones de los propios creadores, y en otras las de críticos y estudiosos sobre la obra, si bien en ocasiones no se encuentran ni en el texto ni a pie de página las fuentes de donde toma estas referencias. Al final del libro presenta una breve selección de bibliografía consultada de muy diversa naturaleza que habrá de ser completada, tal y como señala el autor, con la que ya aparecía en el volumen primero, y concluye con el elenco de las

ediciones de los autores tratados y aquellas ediciones críticas (aunque omita la autoría de quienes las han llevado a cabo) que ha utilizado para la traducción.

Las obras seleccionadas, traducidas con elegancia y esmero filológico, se suceden de la siguiente manera: *Letteratura spagnola* de José María Rodríguez Méndez, *A ciegas (Alla cieca)* de Jesús Campos, *El niño de Belén (Il bambino di Betlemme)* de Manuel Martínez Mediero, *Píntame en la eternidad (Dipingimi nell'eternità)* de Alberto Miralles, *Gabiotas subterráneas (Gabbiani sotterranei)* de Alfonso Vallejo, *Elisa besa la rosa (Elisa bacia la rosa)* de Ignacio Amestoy Egiguren, *Castillos en el aire (Castelli in aria)* de Fermín Cabal y *Una estrella (Una stella)* de Paloma Pedrero.

Algunas de las piezas tienen en común su relación con la realidad española actual o pasada; la literatura española y con ella la pasión cervantina que crítico y autor parecen compartir sale a escena en la primera de ellas. Rodríguez Méndez, quien ya en 1972 afirmaba que "los caminos del realismo son tan infinitos como infinita e inagotable es la realidad", reúne a los personajes de Cervantes en sus últimas horas de vida, un episodio de teatro en el teatro que permite al anciano escritor contemplar sus historias y las figuras que él creó para que las protagonizaran, al tiempo que permite al autor realizar, como afirma Coco, un homenaje a la lengua española, una defensa frente al maltrato que esta lengua, que cuenta con tan ilustre maestro, ha sufrido y sufre en la actualidad.

En la obra de Manuel Martínez Mediero, tercera en esta antología, la crítica aguda de la realidad se presenta bajo un punzante sentido del humor que recorre toda la pieza. España aparece en ella representada con torero y capote; lo mundano y lo celeste, ahora demasiado humano, se mezclan y se confunden mientras Jesús intenta conver-



tirse en matador con la ayuda de las hermanas del convento y del Serranito (Montanino en versión italiana). Tal vez sea ésta la pieza de más difícil traducción de todas las aquí reunidas. El crítico italiano busca una traducción de los nombres parlantes con la que reflejar el sentido de los mismos, acompaña con varias notas que aclaran términos, identifican personajes de la sociedad española y establecen equivalencias con la italiana, matiza los registros y se sirve de variedades del italiano, como la siciliana del Serranito, para adaptar la lengua utilizada por Martínez Mediero.

Ignacio Amestoy se introduce en el entorno vasco, como ocurre en otras de sus obras, con *Elisa bacia la rosa*. El conflicto de una familia de fabricantes de armas abre paso al drama que se cierne sobre los integrantes de esta pieza impregnada de claroscuros que señalan la tragedia a lo largo de las dos partes del drama. La maternidad quebrada por la muerte de un hijo provoca sueños rotos y esfuma ilusiones, sumiendo a Elisa en una aparente enajenación bajo la que acumula su dolor y en la que encuentra un refugio frente al resto de sus antagonistas. Amestoy presenta en escena un trágico conflicto entre los integrantes de una misma familia que conduce al planteamiento de un problema social general. En todo momento la música clásica, pasión de Elisa aparece en fuerte contraste con las armas fabricadas por el octogenario abuelo, egoísta y corrupto, tradicional emblema de los Mendiburu. Violencia y armonía constituyen el simbólico enfrentamiento entre el espíritu y la materia y, en sus últimas consecuencias, el conflicto entre la libertad o la esclavitud del alma.

Fermín Cabal critica con *Castelli in aria* la actualidad política de España. Los protagonistas, gobernantes corruptos, habitan y se protegen en su castillo desde donde manejan, manipulan, engañan, traicionan etc. El tema que, lamentablemente, no es ajeno a la actualidad de cualquier país, pone al descubierto la hipocresía y la superficialidad de aquellos que pierden los valores humanos y dan preferencia a los pecuniarios. El desencanto de tantos jóvenes españoles, como destaca Emilio Coco, la destrucción de los ideales que se creyeron representados por los partidos de izquierda están reclusos en este castillo levantado en el aire. El traductor

ha querido mantener todos los elementos alusivos a España, aclarándolos en nota a pie de página, con el fin de no perder de vista el marco en el que la pieza original se desarrolla, ya que este momento que desenmascara otra de las caras de España, la política, es susceptible de ser identificado con otros muchos contextos.

*Alla cieca* de Jesús Campos inaugura un grupo de piezas que no están ambientadas en territorio nacional. La indeterminación espacio temporal caracteriza esta obra que, como se ha señalado, reúne ciertas características de un moderno auto sacro (el subtítulo de la pieza es *auto sacro de realismo inverosímil o de la irrealidad verosímil*) y que ha sido comparada por Coco con el *Mistero buffo* de Dario Fo. Sus personajes, el Uno y el Otro, claramente alegóricos, partiendo de la reflexión filosófica protagonizan un capítulo de la existencia rodeados por la violencia y la guerra en el exterior y la esperanza de la maternidad entre contracciones y fluidas conversaciones en un desconocido espacio interior al que se unirá en la segunda parte el Extra. La originalidad de la pieza se advierte ya al encontrar la oscuridad como elemento dramático a lo largo del desarrollo. Esta oscuridad cargada de simbolismo se asocia en escena con un despliegue de sensaciones cuyo significado, más allá de lo concreto, se hace imprescindible para la comprensión de la esencia del drama. El propio autor señalaba en las notas del programa de mano que se trataba de “reírnos de nuestra propia trascendencia” y, según ello, en la pieza consiguen una perfecta fusión el humor, la ironía, la reflexión filosófica y el diálogo convencional.

*Dipingimi nell'eternità* representa “la lotta fra l'arte e il potere”, tema que Alberto Miralles ya ha afrontado en obras como *Céfiro agreste de olímpicos embates*. Una pieza crítica ambientada ahora en la Italia del XVI que propone una amplia reflexión sobre el arte, su finalidad y el mal uso del mismo. El protagonista, un pintor renacentista italiano, Domenico da Reggio, se resiste a doblegarse bajo la opresión del poder político y religioso representada en el Papa. Momentos históricos y perfiles surgidos de la imaginación del autor se reúnen para alumbrar una obra que vuelve los ojos atrás para clarificar situaciones que forman parte

también de una actualidad de ningún modo pasajera pues, como con acierto aclara el autor en la acotación con que se inaugura la pieza, “los conflictos son de hoy, aunque se ofrezcan como del pasado”.

*Gabbiani Sotterranei* es la pieza que elige Coco para representar la obra de Alfonso Vallejo. El deseo de adquirir un conocimiento del hombre que ilumine la verdad del mundo actual mueve a este médico, dramaturgo y poeta a indagar a través de su teatro en un misterio que no puede ser sino algo universal, como el propio autor afirma. En esta obra Vallejo ofrece desde las acotaciones principales un detallado estudio del perfil y la psicología de los dos personajes antagonistas del drama, Mario y Nino. Como destaca el traductor, la obra está construida según la técnica del género policiaco y explora el mundo de las relaciones humanas. Una obra de caracteres en la que se enfrentan dos amigos condenados ya al fracaso para hacer el último intento de salvación de sus existencias.

El drama de Paloma Pedrero pone el broche final a este libro. La única representante femenina de la antología levanta el telón para *Una Stella*, puesta en escena del reconocimiento interior de Estrella Torres, joven escritora que busca en su pasado las raíces del odio hacia su padre. El antagonista, Juan Domínguez, viejo jugador habitual del local al que Estrella ha llegado, será el Virgilio que la guíe en su itinerario íntimo hasta que consiga la reconciliación con su propia conciencia. Una obra de introspección psicológica que se desarrolla dentro de los

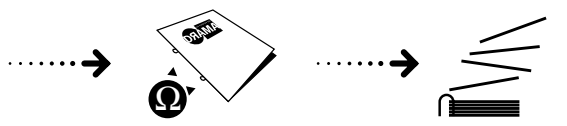
límites del alma de sus protagonistas, según el teatro que Pedrero ha elegido realizar, un teatro que analice los conflictos humanos y que ayude a conocer ese “anima” que tantas veces permanece oculta.

Emilio Coco nos da detalles del estreno de aquellas de estas piezas que tuvieron la fortuna de subir al escenario. Se trata de obras escritas entre los ochenta y los noventa y estrenadas también en esta época. Elige, para la mayoría de los autores incluidos, la creación de sus últimas épocas dramáticas cuyos argumentos sirvan para plantear diversos conflictos, preocupaciones y problemas tanto políticos, sociales como personales que preocuparon y preocupan al espectador de cualquier momento. Los autores que presenta en este segundo libro destacaron a partir de la década de los 70 y de los 80 y su producción dramática constituye hoy un eslabón fundamental en la historia de nuestro teatro. Estos creadores, que han debido afrontar grandes dificultades para estrenar y editar sus textos, se han decantado por líneas estéticas que van desde el realismo al teatro independiente, del talante trágico al humor y a la ironía dramática, en una selección de piezas realizada con un criterio muy acertado, tal y como advertimos en relación con el primer volumen pese a que, inevitablemente, algunos nombres y algunos títulos hayan quedado en el tintero. Emilio Coco vuelve a acercar unas décadas del más destacado teatro español al público italiano que, sin duda, recibirá con agrado esta segunda parte de nuestra historia dramática. ■



**COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA**

Encuaderne sus revistas utilizando las grapas omega



# Te quiero muñeca y Un busto al cuerpo

de Ernesto Caballero

Ignacio del Moral

**Te quiero muñeca  
Un busto al cuerpo**

De  
**Ernesto Caballero**

Introducción  
**Asunción Bernárdez**

Edición:  
**La Discreta.**  
Madrid, 2001

En la larga trayectoria como autor de Ernesto Caballero (Madrid, 1957) se han producido títulos de todos los tipos y abor- dado registros y estéticas muy dispares, pero siempre caracterizados por un afán de reflexión sobre la realidad en sus aspectos tanto efímeros (lo que llamamos actualidad) como en otros sustratos más profundos: las relaciones humanas, el afán de trascen- dencia, la moda, la política, las relaciones laborales, la dominación... siempre según un discurso personal variado y reconocible: un teatro que tiene uno de sus anclajes en una relación muy intelectual e informada con la vida y la cultura y otra en un afán de gozo, transgresión y comunicación con el espec- tador que no siempre se ha visto recom- pensada con el reconocimiento masivo.

Las dos piezas que reúne el presente volumen son dos miradas sobre el fenómenos de la manipulación del cuerpo femenino:

En *Un busto al cuerpo* son tres mujeres, llamadas Cristina las tres (madre, amiga e hija) las que manipulan sus anatomías, cada una por razones diferentes, cada una apelando a motivos distintos, establecién- dose una discusión escénica acerca de tan espinoso, sugestivo y actual asunto: ¿Es una manifestación de libertad la manipulación del aspecto físico para encontrarse a gusto en el propio cuerpo? ¿Es una forma más de lenguaje, de expresión? ¿O es una esclavitud suprema, derivada de la necesidad de adoptar modelos dominantes?

En un juego ingenioso, triangular y a la vez poliédrico por los virajes que los perso- najes van imprimiendo a sus posturas y argu- mentos, asistimos a la descripción de tres formas de pensar, de tres hijas de su época.

La obra, toda ella sujeta por los diálogos permite un riquísimo juego para las tres actrices y propicia un ejercicio de dirección donde la sobriedad que implica el texto debe ser incorporada como recurso expre- sivo: el discurso netamente teatral, inge-

nioso, depurado e inquietante de las obras de Ernesto Caballero se desarrolla como una obra inequívocamente propia de su autor.

*Te quiero muñeca*, ilustra una reflexión contigua, por lo que la edición conjunta de la dos obras es un acierto: en ella, el tema de la manipulación de la mujer se lleva al ex- tremo, proponiendo la creación de una muñeca articulada a la que se dota de las características físicas y mentales deseadas por el varón-propietario. Un viejo sueño-pesadilla masculino, tratado en tono risueño, conce- bido como vehículo para una conocida actriz y que tiene la confesada —y lograda, véanse las cifras de recaudación— pretensión de conectar con el mayor número de especta- dores posible (de hecho se autocalifica iróni- camente de “alta comedia intelectual y al mismo tiempo muy comercial”). Sin embargo al margen de este propósito y aunque en tono menor, la reflexión no está ausente del texto, que finalmente vuelve a plantear temas de fondo como la insatisfacción amorosa, la emancipación, la adquisición de la autocon- ciencia, la autoestima y la rebeldía.

Comedia menor al uso, complaciente y sujeta a las necesidades del encargo, tiene, no obstante, algunas de las virtudes propias del teatro de Ernesto Caballero: limpieza en el trazado, meticulosidad matemática en los diálogos, y recursos intertextuales que no se suelen encontrar en nuestros teatros comerciales. Sobre toda la obra planean las sombras de *Pygmalion* y *Casa de muñecas*, pero también de *Frankenstein* y de *La Comedia de los Errores*.

La edición, sencilla y cuidada, exhibe una sugestiva y expresiva portada en la que se reproducen los dulces e inquietantes rasgos de la famosa muñeca Barbie. Todo un acierto iconográfico, que resume a la perfección el contenido del volumen, cosa no frecuente en las ediciones de teatro, cuyas portadas casi siempre oscilan entre lo inexpresivo y lo pretencioso.





Completa el cuerpo del libro una muy interesante introducción de Asunción Bernárdez que, en pocas pero muy enjundiosas páginas, de lectura muy recomendable, hace algunas reflexiones sobre los temas de ambas obras.

Concluimos con las palabras de la propia Bernárdez:

“¿Tenemos que librarnos de este imaginario de artificialidad, de “muñequización” que parece habernos definido siempre? ¿O tal vez la clave está en la reivindicación del cuerpo como mero artificio? Porque al fin y al cabo, como decía un poeta, no hay más paraísos que los artificiales.” ■

## ...Que estaba detenido

de José Luis Alonso de Santos

Pedro Manuel Villora

**Cuadros de amor y humor, al fresco**

De José Luis Alonso de Santos

Edición: La Avispa, Madrid, 2001.

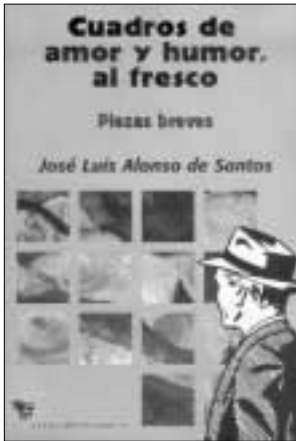
“Un bello cuadro que estaba detenido, un mundo de cristal reposando en su nido”; así es el escenario que nos muestra el trovador que asoma “entre gasas y luces de colores” para contarnos cómo, “dulcemente, el amor volverá de manos de dragones que habitan en sus cuevas”. Durante años, José Luis Alonso de Santos fue para mí, y sobre todo, el autor de *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*. Sé de más ex-niños, o niños aún, para los que esta obra sigue siendo fundamental, acaso iniciática (sin ir más lejos, me consta que mi propia hermana Ana Rosa utiliza este texto en sus clases prácticas de Educación Especial).

Sin embargo, no es nada frecuente que, cuando se habla de Alonso de Santos con la supuesta y engolada seriedad del análisis académico o el aparentemente profundo comentario intelectual, se recuerde esta incursión suya —y no la única— en el teatro infantil. La causa posiblemente esté en el desinterés que rodea a este género, a veces considerado menor, y que casi siempre sufre tratamiento de escasa relevancia. Pero también podría pensarse que la razón sea la dificultad casi generalizada que parece existir para no reducir al autor de éxito a un pequeño conjunto de lugares comunes.

Alonso de Santos tiene la suerte —y la suerte es una moneda de dos caras— de haber escrito una de esas pocas obras real-

mente populares, que es *Bajarse al moro*. Es uno de esos títulos que ayudan a vertebrar la historia de un arte gracias, entre otras cosas, a que llegan a hacerse familiares a los habitualmente desinformados. Su peligro es que, por esa facilidad de acceso, las características coyunturales de estos textos se eleven a rango de categoría y se conviertan en argollas que aferren el conjunto de la obra del autor. Así, no es raro que en ciertos círculos no estrictamente teatrales, como institutos de enseñanza o medios de comunicación, se hable de José Luis Alonso de Santos en términos de “teatro social”, “compromiso con su tiempo” o “realismo”. Todo ello es verdad, pero nada es suficiente. Para los aspirantes a dramaturgos, posiblemente sea el autor de *La escritura dramática*; para los mitómanos, quien dio a Mary Carrillo su último papel; para los envidiosos, quien crease para El Brujo varios grandes personajes; para la mayoría y numerosas minorías, el actual director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (de lo cual no duda en burlarse en su pieza *Profesionales* con un admirable sentido autoparódico).

Todo eso, siendo cierto, no sirve sino para dar apuntes parciales que no alcanzan a dibujar la trascendencia auténtica del mundo creador del autor de *La sombra del Tenorio*. Es algo que volvía a pensar mientras leía las treinta piezas breves de *Cuadros de amor y humor, al fresco*. Un



comentario apresurado acaso podría concluir afirmando que son otras tantas incursiones en la realidad para reproducir determinadas constantes que envían las relaciones amorosas entre los seres humanos. Pero esto, que sería verdad, sigue sin reflejar aquello donde radica la capacidad de Alonso de Santos para emocionar, o emocionarme. Para mí, José Luis es un mago que labra sus encantos con la materia del tiempo; y el tiempo es esa senda sutil que en sus obras conduce desde la crítica a la emoción.

Me reafirmé en esa sospecha que ya tenía al leer estos textos y darme cuenta del título general bajo el que se publican. Son cuadros —como aquel cuadro detenido del trovador— pintados al fresco, cuando, por su técnica, la pintura al fresco es precisamente una carrera contra el tiempo. Una obra como *Bajarse al moro* es una maquinaria que estalla de tiempo para iluminar su propia época; el tiempo en ella ha ido recogiendo tantos materiales activos que la reacción con el presente desencadena una explosión de rabia y furia. En una obra como *El álbum familiar*, en cambio, parece detener el tiempo con un juego de esclusas que son fotografías, estampas, cuadros... Estancado, el tiempo va aquí rezumando historias, personajes, sentimientos, pulsiones que afectan a órganos olvidados o incluso desconocidos.

El concepto de detención, tan fácilmente aplicable en distinto sentido a *La estanquera de Vallecas* o *Salvajes*, permite hablar también de un tiempo detenido, en el que, en apariencia, la vida sigue bullendo y el amor continúa ignorando cualquier riesgo. Pero el tiempo detenido, el fresco que es así porque sabe que no tuvo tiempo para ser de otra manera, es más triste que todo eso. Un cuadro como *Mujeres de vida fácil* habla de las penurias de dos prostitutas, lo cual es cercano, e importante, y social; pero la grandeza de su drama, la certeza de que es inmutable y nunca cambiará, nos la da la imagen final, cuando se alejan “enmascaradas de mujeres alegres y dichosas”. Es algo parecido a las dos presas de *Entre rejas*, que entre insultos y friegues van “masticando las noveleras tragedias de sus vidas”.

El humor de las situaciones se ensombrece cuando el tiempo se detiene y nos

señala sus trampas: la máscara, lo novelero... El tiempo no duda en convertirse directamente en enemigo cuando no permite por unos segundos que un soldado moribundo termine de dictar su *Carta de amor a Mary*. El hallazgo del autor es hacer que todo suene a hipertrofia de patriotismo yanqui, y se permite jugar humorísticamente con la evidencia de que estamos ante una “patética escena”... hasta que el final nos descubre un patetismo en efecto real.

En *Buenos días, señor doctor*, dos ancianas enfermas esperan la visita de su médico, del cual ambas están enamoradas y por eso se enredan en discusiones de celos. La situación es divertida, pero el ridículo de dos esperpentos que se emperifollan es más patético aún cuando se es consciente de que el tiempo pronto les quitará todo, hasta la ilusión de un nuevo amor. En *Una cuestión de honor*, el asunto es el mismo tiempo y cómo unos cuernos que habrían tenido un desenlace sangriento en época de Calderón resultan tan pobres hoy, “en época tan poco heroica”.

Pero la detención del tiempo es aún más evidente en *La bola del mundo*, donde un joven, diez minutos antes de ir a la iglesia para casarse, cuenta a un vagabundo el proceso de su noviazgo, paso a paso, y que le impide cumplir su sueño, que es vagar interminablemente por los mares. Al detener su impulso y casarse, el joven entra en un tiempo detenido y triste, sin que su drama haya afectado al vagabundo que “se estira de nuevo en el banco, a tomar el sol de la hermosa mañana de mayo”. Y esa muerte en vida del joven es como la muerte real del hombre feo que desea recorrer mundo y no se quiere casar, por lo cual es asesinado por la bella acosadora de *Una verdadera mártir*.

Se podrían recorrer estos treinta cuadros registrando ejemplos, pero tampoco es necesario. Lo mejor sería leer sin más este hermoso y melancólico libro que nos habla tanto, y tan bien, de un autor de múltiples registros y capaz de sorprendernos en cada momento y de mostrarnos de una vez la cara triste y la cara alegre de la realidad... o la pesadilla y el ensueño a un tiempo. ■



## La turbadora experiencia de reinventar el teatro desde la lectura

La lectura del texto teatral ha sido, durante siglos, el único modo de su supervivencia. Si leemos la primera producción del padre del teatro castellano, Juan de la Encina, con las armas que nos dan más de quinientos años de escritura y práctica teatrales, nos quedamos francamente indecisos ante la fenomenología dramática de estas piececillas.

Juan, personaje principal y trasunto del mismo autor en la *Égloga representada en la noche de la natividad de nuestro Salvador* (hacia 1495), entra en la sala donde los Duques escuchaban los maitines de Navidad y presenta un regalo a la Duquesa, entra luego en una disputa típicamente aldeana o “pastoril”, si se quiere, con Mateo, para acabar encajando a sus protectores que ya les sirve y aún no ha recibido nada a cambio. No es un teatro a la redonda, circular, como mucho de la Edad Media: los personajes, si así pueden llamárseles, se diluyen técnicamente en el espacio y en el mundo real de la corte de Alba. Por no haber, no hay ni espacio dramático independiente, ni personajes propiamente hablando. Y, sin embargo, Encina crea el espejismo teatral en virtud de un lenguaje pastoril y de referentes alegóricos apropiados que recaman la “acción”. Las razones de las soluciones de Encina también habrán de buscarse en la turbadora experiencia de re-inventar el teatro que se dio durante la Edad Media.

Averroes, comentando los pasajes teatrales de la obra retórica de Aristóteles, construyó en su cultura sin teatro una alucinante idea de qué era y cómo se materializaba. Pero incluso en el ámbito de la cultura occidental, en el que se podían contemplar restos arqueológicos de edificios teatrales, el mecanismo de la representación tal como la concebían incluso humanistas no deja de parecerse ahora alucinante. Enrique de Villena (1384-1434), cuando llega la hora de explicarse el mecanismo de la representación, acude a los testimonios de comentaristas medievales del teatro clásico de Terencio o de Séneca y nos la describe en términos que denotan toda la carencia de una historia. Modernizo levemente el viejo texto castellano: «[En el edificio] había sus andamios por enderredor como claustro; y tenía su puerta grande por donde entraban a él; y dentro era todo gradas desde arriba hasta abajo, en donde se sentaba el pueblo para mirar. En medio quedaba una plaza, que se llamaba escena, en medio de la cual había un púlpito como predicatorio, a que llamaban orçistra. En ese tiempo allí subían los poetas trágicos y cómicos para recitar sus historias. Según que nombraban las personas, así salían de las favisas capitólicas y descendían por las gradas hasta la escena, diciendo aquellas palabras y haciendo aquellos gestos que convenían a la historia que se recitaba».

Tras de esto hay una serie de confusiones acumuladas a lo largo de los siglos, o malas interpretaciones de testimonios antiguos: así, la idea de que un recitador leía o decía el texto, mientras que los mimos o histriones representaban la acción y decían excepcionalmente algunas palabras derivaba de los antiguos escoliastas y últimamente de una mala interpretación de Tito Livio y Valerio Máximo, que contaban que Livio Andrónico al final de su carrera de actor y por la avanzada edad no podía cantar las partes musicales, por lo que otros prestaban su voz mientras él gestualizaba.

Importa poco la aglomeración de malos entendidos, si, al fin, éstos se impusieron como una realidad canónica. Y lo que prestaba realidad al teatro de autores clásicos como Terencio, Séneca o Plauto, era durante los siglos medievales, la circunstancia de ser, precisamente, texto que se leía y cuya única virtualidad dramática era, en todo caso, la de poder ser leído en voz alta y completados (en la realidad o en la imaginación) con el desfile de sus personajes silenciosos. Esto es evidente en casos extraordinarios. Cuando, desde una perspectiva eminentemente clásica, Fernando de Rojas construya ese enorme acierto casual que es *La Celestina*, lo mejor (quizá lo único) que parece tener aprendido es que la teatralidad de su texto consiste en la virtualidad que le presta la lectura en voz alta (como era entonces la lectura), fingiendo la alegría, la tristeza, la maldad o la inocencia de sus personajes por medio de la voz y de los gestos del lector. Así explicaba cómo se debía acceder a *Celestina* uno de sus primeros lectores, Alonso de Proaza.

La empatía de lector implícito obró siempre a la hora de escribir o re-inventar un nuevo teatro, antes incluso que otras conciencias más modernas, como la de autor o espectador. Cuando, Encina y otros primitivos peninsulares se mantengan al margen de los meollos dramáticos de los que parten o recrean era, cierto, un modo de distanciarse de un espectáculo muchas veces pre-teatral, añejo y ritualizado, de índole cortesana o religiosa. Pero el hecho de hacer de su obra muchas veces un texto de segundo grado con relación a esos modelos, convirtiendo el espectáculo en una suerte de espejo de su propio referente y su libro en un texto de segundo grado como, por ejemplo, un sermón podría serlo con relación a la Biblia, es el resultado de un hábito intelectual exclusivamente de lector, de comentador, de glosador. De ese hábito derivará el aire de libertad que requiere el cambio profundo que implica el florecimiento del teatro moderno europeo y la capacidad para, por ejemplo, volver a percibir un cierto sentido dramático en los textos de los clásicos.

**Pedro M. Cátedra**  
Universidad de Salamanca

# Jesús Campos

## Y LA LUCHA DEL TEATRO

Mariano de Paco

En feliz coincidencia, cuando a finales del pasado octubre se cerraba el Segundo Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano, Jesús Campos recibía el Premio Nacional de Literatura Dramática del 2001 por *Naufragar en Internet*. Otro gran texto suyo, *La Cabeza del Diablo*, había quedado finalista en la convocatoria anterior. El Salón tenía por lema, como el primero (y esperamos que los sigan muchos más), “El teatro también se lee”. Con esa afirmación-deseo la **Asociación de Autores de Teatro** y Jesús, su presidente, dejan constancia de algo tradicionalmente sabido y hace cierto tiempo olvidado: los textos teatrales conforman uno de los géneros literarios (como la poesía o la narrativa) y por ello pueden y deben ser leídos.

Esta simultaneidad generaba también una punta de ironía porque exposición y premio confluían en un creador que, quizá como ninguno en estos años, ha insistido en el propósito de “contrapuntear texto e imagen”. Campos es el mejor ejemplo del autor-director o del director-autor: de modo habitual se ocupa de sus propios montajes y de la confección de sus escenografías. Pero ha sabido así mismo dar la importancia que tiene a la labor del autor que construye y escribe una historia susceptible de ser leída antes y después de su paso por el escenario.

No quiere esto decir, por supuesto, que premios y lectura sirvan para sustituir las representaciones o para disimular su ausencia. Es significativo y penoso que, cuando en esta misma página de **Las puertas del drama** se escribía sobre los precedentes Premios Nacionales de Literatura Dramática, los de Jerónimo López Mozo y Domingo Miras, había de insistirse en la inexistencia de normalidad escénica que suponía la falta de estrenos que padecían los galardonados autores. Jesús Campos ha evitado esa carencia con el empeño personal, aunque en esta fausta ocasión expresaba su esperanza de que el reconocimiento hiciese “menos complicado el acceso a los teatros nacionales”.

Cierto es que Jesús Campos parece un autor-guadiana que “aparece y desaparece del panorama teatral”. Pero no lo es menos que su figura es la de quien, desde que en

1970 surge en ese horizonte con *La lluvia*, no ha dejado de pertenecer a él. Mi primer recuerdo de Campos se aleja hasta *7.000 gallinas y un camello*, Premio Lope de Vega 1974 (evocado con brillantez por el dramaturgo en su intervención en el pasado Foro de Debate de Valladolid). Premio simultáneo obtuvo *En un nicho amueblado*, el Carlos Arniches de 1974 y, poco después, *Es mentira*, Premio Guipúzcoa 1975. Anterior es su *Matrimonio de un autor teatral con la junta de censura*, Premio Ciudad de Teruel 1972. De los ya lejanos comienzos al tiempo más reciente o inmediato, para completar el arco: *Triple salto mortal con pirueta* recibe el Premio Ciudad de Alarcón 1997 y *Patético jinete del Rock and Roll*, ha obtenido en el 2001 el Tirso de Molina.

No sé si es muy adecuado el componer la trayectoria de un autor trazando el mapa de sus premios. Quizá la situación de nuestro teatro deje ver así unas apenas ocultas perversiones: la de que un bien, el de la lectura, se convierta en un mal si a ella nos reducimos; la de que el encomiable esfuerzo individual haya de convertirse en una realidad de sustitución.

Escribió no hace mucho Jesús Campos que “la recuperación del teatro español pasa por el reencuentro de la sociedad con un teatro que la refleje”. Es lo que él ha venido haciendo a lo largo de treinta años: enfrentarse a su entorno críticamente con unas obras en permanente voluntad de experimentación creativa. Uno de los espectáculos más singulares a los que he asistido fue la representación en 1997 de *A ciegas*, cuyo texto hemos tenido la satisfacción de editar en Murcia; vuelta actual a la alegoría sacramental calderoniana, constituye un excelente ejemplo de la riqueza de su teatro. Como lo es también *Naufragar en Internet*, que desde su comienzo nos introduce (¿proféticamente?) en el desasosiego que hoy nos aqueja: “No hay nada tan cierto como que no es posible tener certeza de nada”. Por si acaso, Jesús Campos no abandona su constante actividad, y tuvo noticia del Premio mientras trabajaba en la preparación de un Plan Nacional para regular la actividad escénica. Un hermoso símbolo para quien tanto gusta de ellos. ■

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

