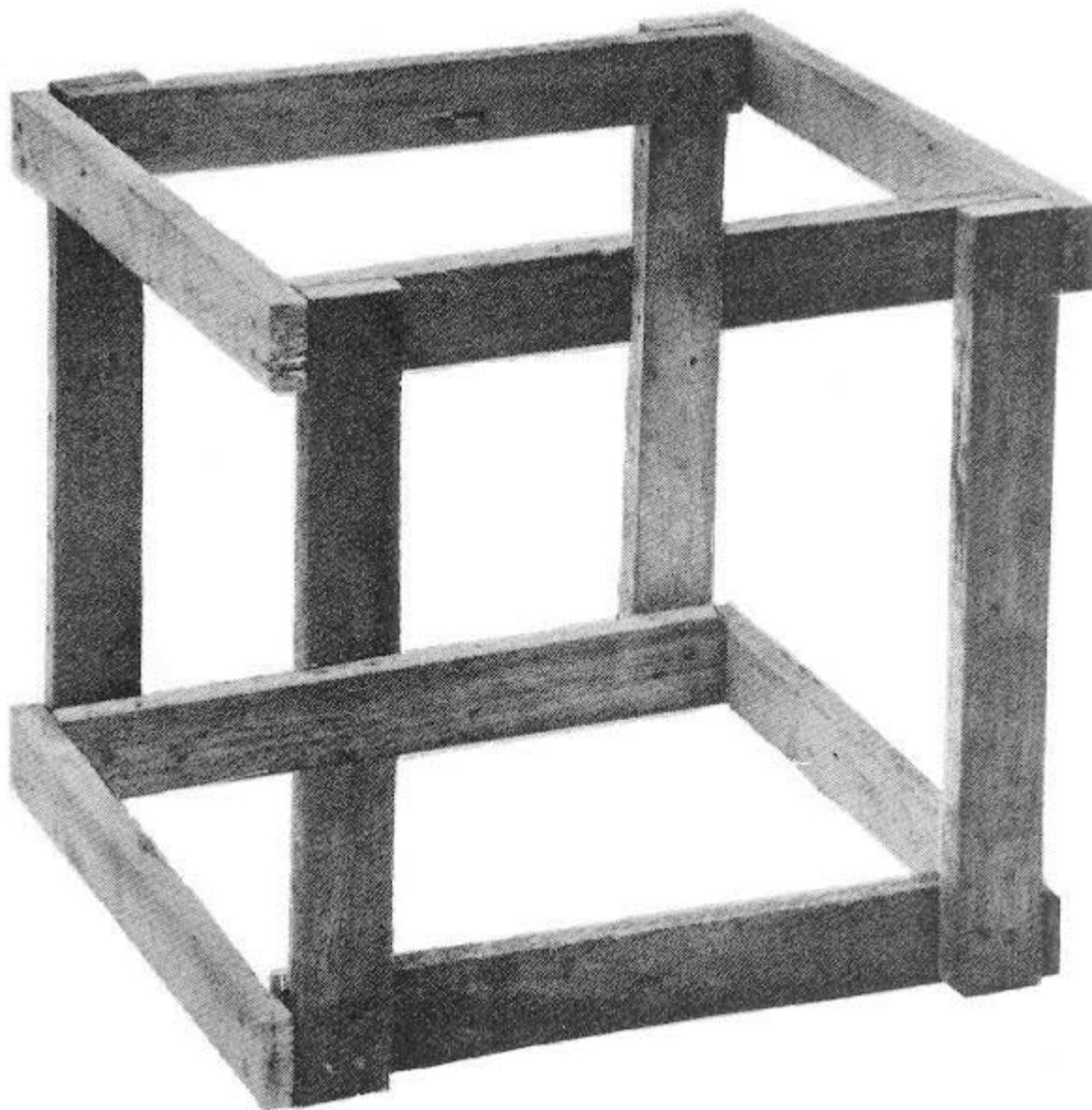


LAS PUERTAS DEL  
**DRAMA**

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



3 €. Siglo XXI. Invierno 2002. Número 9



# AUTORÍA Y DIRECCIÓN

Ricard Salvat. Luis Mario Moncada. Alberto Miralles. Eduardo Haro Tecglen.

(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 (3)

Jesús Campos García

## 5. Mis relaciones con los autores

Ricard Salvat

## 10. Directurgos y demiurgos

Luis Mario Moncada

## 13. Los autores no somos los sioux del teatro

Alberto Miralles

## 17. El texto dramático

Eduardo Haro Tecglen

## 18. Casa de citas o camino de perfección

## 19. Cuaderno de Bitácora

El camaleón

Juan Alfonso Gil Albors

## 21. Libro recomendado

El teatro y su doble de Antonin Artaud

Emilio de Miguel Martínez

## 24. Reseñas

*La hora más oscura, Emma, Atardeceres* de Lidia Falcón. Por Ignacio del Moral  
*Baudelaire maldito y otras obras* de Francisco Torres Monreal. Por José A. Pérez Bowie  
*Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal* de varios autores. Por Domingo Miras

## 31. El teatro también se lee

Cómo lee teatro un apocalíptico

José Perona

## 32. Fernando Arrabal

Ángel Berenguer

### FE DE ERRATAS

En el pasado número 8 de las Puertas del Drama donde decía  
Invierno 2002 debería haber dicho Otoño 2001.



**(ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

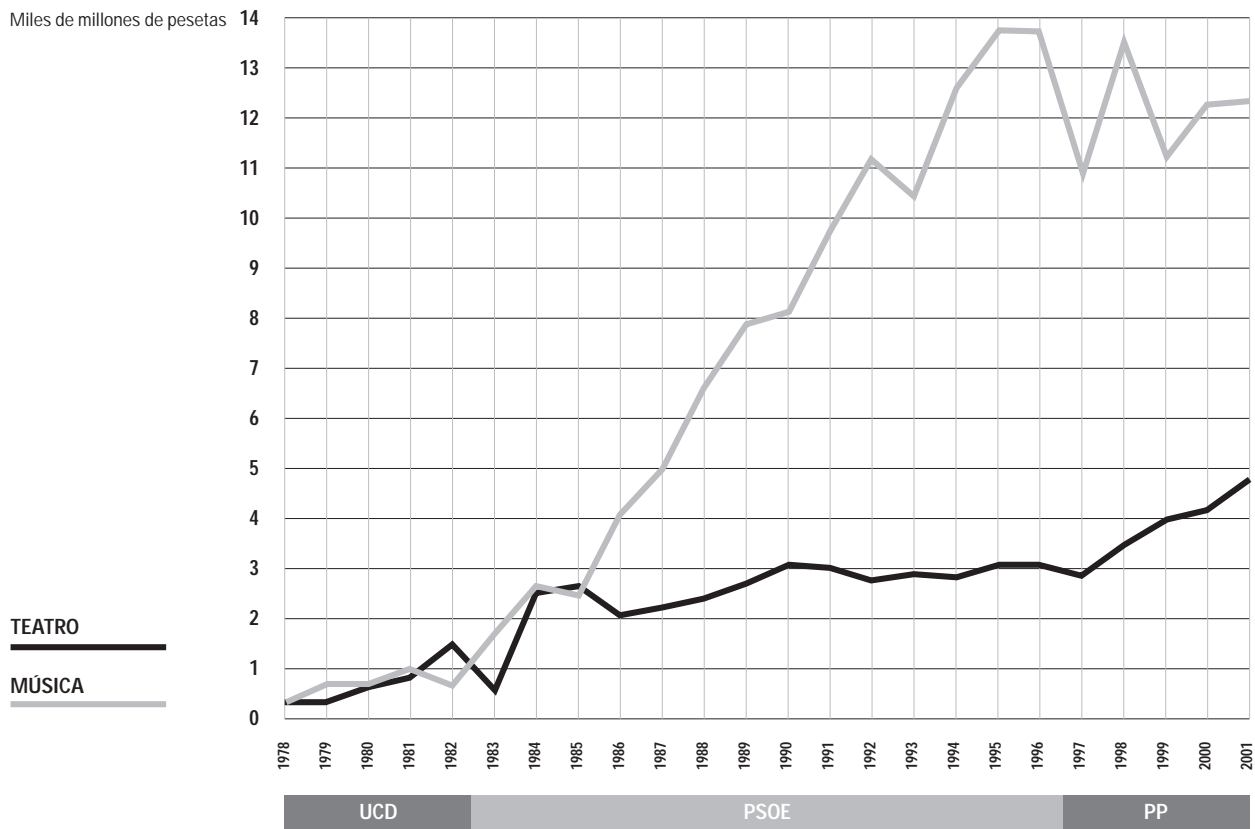




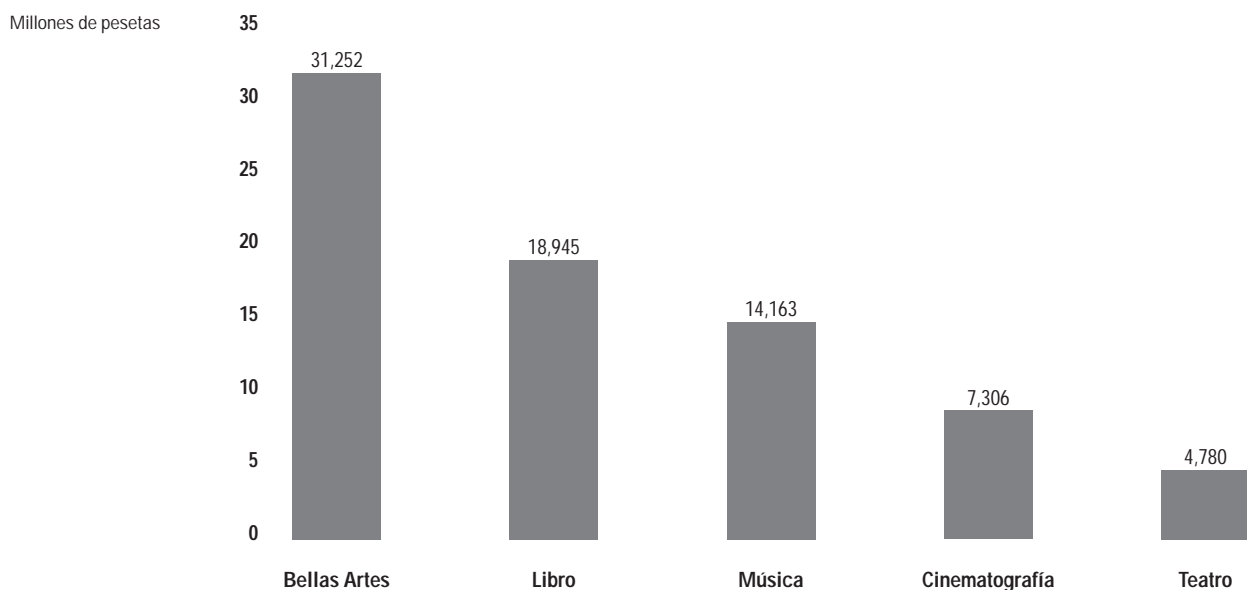
# TERCERA

[A ESCENA QUE EMPEZAMOS]

## Evolución de las partidas presupuestarias de Música y Teatro (excluida la acción exterior)



## Presupuesto 2001 de la Secretaría de Estado de Cultura agrupado por materias (excluidos Promoción y Cooperación Cultural y Servicios Generales)



# Mis relaciones con los autores

Francamente, no sé demasiado qué puedo decir o escribir sobre mi relación con los autores vivos que he ido poniendo en escena a lo largo de mis casi cincuenta años de actividad profesional. ¿Ha sido buena? No siempre. ¿Ha sido mala? Sólo en algunas, muy pocas ocasiones. Lo que sí sé es que, en el plano humano, no ha sido muy satisfactoria. **[Ricard Salvat]**

A lo largo de los años, noto que he acabado con la sensación de un cierto resquemor y desencanto por tanto esfuerzo llevado a cabo sin casi ninguna correspondencia. Incluso con aquellos autores que, en algún momento, tuve una relación inmejorable.

Antes de seguir adelante, o de hablar de mi experiencia personal, me vienen a la memoria algunas relaciones entre autores y directores. Recuerdo que fue José María Valverde en el lejano año 1956 —Valverde fue el primero que permitió y organizó cursos de teatro en la Universidad de Barcelona— quien me dio a leer un libro sobre las relaciones entre Stanislavski y Chéjov. Era un libro publicado en Italia. Valverde había estado allí como lector o profesor invitado y trajo, al venir a Barcelona para ocupar la Cátedra de Estética, unos libros que, en las penurias de todo tipo del desierto de los años cincuenta, nos llegaban como lluvia enriquecedora. Recuerdo que me sorprendió comprobar que Chéjov no estaba nada de acuerdo con el tono excesivamente metafísico que Stanislavski daba a sus textos. Chéjov por lo visto quería un tratamiento más *“terre à terre”*, más natural, más cercano al realismo del sainete. Aunque, claro está, sin caer en los estereotipos. Este libro, con los muchos viajes de Valverde, desapareció, y no he podido verificar todo lo que Chéjov decía. A mí me

sorprendió esta incomodidad, aquel no estar de acuerdo del autor con su director de privilegio. Yo siempre había pensado que había habido entre aquellos dos grandes maestros una sintonía admirable.

Luego los caminos de mi trabajo como ensayista me llevaron a estudiar las relaciones entre Jules Romains y Louis Jouvet. No lo he analizado a fondo, pero esta colaboración podría verse como modélica. Luego, con los años, he ido pensando que quizá se entendieron tan bien los dos creadores franceses porque Romains no tenía ninguna idea del teatro y Jouvet era un director de actores, un director ilustrador a gran nivel, nunca un director creador. Los pocos espectáculos que vi de él me dieron esa impresión. Por tanto, siempre he pensado que Jouvet debía ser demasiado respetuoso con el verbo de Romains.

Sé de las opiniones que mi admirado Alberto González Vergel tiene sobre la mayoría de autores españoles que ha estrenado. Es muy crítica, y lo expresó en una conferencia reciente. Habla siempre de dos o tres excepciones —la de Buero Vallejo, fundamentalmente—, pero...

Pero vayamos a lo nuestro, o sea, a lo mío. Voy a hacer un repaso de mis relaciones con los autores vivos que yo he estrenado y que he tenido a mi lado de una u otra manera en el proceso de los ensayos. Puedo hablar de mi dimensión como director, pero no quiero

---

A lo largo de los años, noto que he acabado con la sensación de un cierto resquemor y desencanto por tanto esfuerzo llevado a cabo sin casi ninguna correspondencia.

---

---

Con quien no hubo sintonía fue con Joan Brossa. Yo fui el primero en montar sus textos en teatros que tenían taquilla abierta al público.

---

olvidar mi dimensión como productor. Creo que, al igual que González Vergel, debo de ser uno de los directores que más autores del país ha estrenado.

Mi primera experiencia con un autor vivo fue con Joan Oliver. Estrené *Primera representació* por encargo de Frederic Roda (y del A.D.B.). Oliver consideró que yo era muy joven y quiso venir a los ensayos e intervenir en los mismos. Yo no se lo permití y se enfadó tanto que acabó no viniendo al estreno. No entendí bien esa reacción suya porque, si no estaba de acuerdo conmigo, no tenía por qué hacerlo pagar al productor y a los actores, pero fue así. Años después acabamos siendo muy amigos, incluso vecinos, pero yo no tuve nunca ganas de montar ninguna obra suya directamente. Sí produjo una de sus mejores textos, *La fam*, que interpretó Juanjo Puigcorbó. Me dijo que no le gustó nada el espectáculo y me quedé tan sorprendido que no hice nada especial para que el espectáculo tuviera larga vida escénica.

Con A.D.B. había hecho, antes del texto de Oliver, uno titulado *Tu i l'hipòcrita* de María Aurelia Capmany. Con María Aurelia, nunca hubo ningún problema. Ella partía de la base de que quien sabía algo de teatro era yo y aceptaba encantada las propuestas que yo le iba haciendo. Así sucedió con el texto mencionado y con *El desert dels dies* y *Vent de garbí* y *Una mica de por* que yo dirigí y produjo. Este último texto fue un encargo mío y María Aurelia fue aceptando todas las propuestas dramáticas que le hice. Pienso que fue un momento muy especial y mágico.

Con quien no hubo sintonía fue con Joan Brossa. Yo fui el primero en montar sus textos en teatros que tenían taquilla abierta al público. La historia de nuestro teatro se está contando muy mal, de una manera condicionada que valora sólo la acción del A.D.B., pero las cosas del mundo del teatro barcelonés anduvieron de muy distinta manera de cómo las cuentan los improvisados historiadores que editan las ediciones del Institut del Teatre de Barcelona. Produje dos espectáculos de Brossa, *La Jugada* y *El bell lloc*, con la E.A.D.A.G. Estos estrenos tuvieron lugar en el año 1961. Brossa decía siempre que no había director en Barcelona que estuviese a la altura de sus textos. Por eso nos pidió que dirigiera sus propuestas teatrales el gran escultor Moisès Vilella, que hizo

dos escenografías fabulosas, increíblemente imaginativas. Pero no tenía ni la más remota idea de lo que era dirigir. Para que los espectáculos pudieran ver el éxito que el E.A.D.A.G. y Brossa necesitaban, preparábamos con María Aurelia unas estrategias para ir tirando el espectáculo hacia delante. En el fondo, Moisés siempre agradeció nuestra ayuda. Si dirigí y produje un texto de Brossa, *Gran-Guinyol*. Fue un buen éxito de crítica y público. Pero Brossa nunca me habló del espectáculo y siempre que podía comentaba que aquí no había directores, que habría que ir al extranjero. Encontré tan, tan injusta su actitud, que pensé que siendo yo en parte alumno suyo y luego amigo, era mejor no volver a montar ni producir ninguna obra suya. Así nuestra amistad podría continuar. Y de hecho, continuó y se fortaleció. Brossa me dio alguna demostración de gran generosidad humana. Por ejemplo, cuando puse un pleito a las instituciones del país, por haberme expulsado del Festival Internacional de Teatre de Sitges, él aceptó ser testigo a favor mío, y este acto fue de gran valentía. Lo que él explicó fue muy determinante para que yo ganara el pleito.

Por tanto, siempre le estaré agradecido por esta ayuda y por todo lo que aprendí de él, en mis años de estudiante en la Universidad. Periódicamente me recibía en su casa y me leía y comentaba sus obras, sus colaboraciones en la revista *Dau al set*. Pero nunca, a lo largo de nuestra amistad, me comentó nada positivo de los montajes (que han sido muchos) a partir de sus obras. Esta actitud sería para mí paradigmática de la posición del autor de nuestras latitudes respecto a sus directores.

En otra dimensión podría estar mi relación con Salvador Espriu. Hice los siguientes espectáculos a partir de sus textos: *Antologie Lyrique*, según la traducción que Jordi Sarsanedas hizo de algunos de sus poemas; *La pell de brau* (1960); *Primera història d'Esther*, de la que hice cuatro versiones entre 1962 y 1977; *Antígona*; *Gent de Sinera* y *Ronda de Mort a Sinera*, de la que hice también cuatro versiones, y en el momento de escribir este artículo estoy llevando a cabo otra. El último trabajo en común fue *D'una bella i encercada terra*.

Convendría quizá recordar que de estos siete espectáculos sólo dos fueron escritos para el teatro: *Antígona* y *Primera història*

---

*d'Esther*. Esta última sin ningún tipo de acotación. El resto de los espectáculos fueron llevados a cabo por mí a partir de textos poéticos y textos en prosa. En una ocasión, con *Ronda de mort a Sinera*, él llegó a escribir bajo mi orientación seis diálogos (los de Teseu y Ariadna) para unir los diferentes textos poéticos, narrativos y dramáticos con los que yo quería dar una lectura "de la totalidad" de la obra de Espriu. El maestro siempre decía que no tenía ningún conocimiento del teatro por dentro. Por tanto, nunca tuve problemas con él a la hora de visualizar los textos. Pero sí a otros niveles. Cuando se produjeron los grandes éxitos, las gentes del ambiente que rodeaban a Espriu (digamos algunos aparentemente amigos comunes) empezaron, por lo visto, a decirle que yo utilizaba sus textos para defender una estética contraria a la suya, o sea, la brechtiana. Supongo que los muy buenos amigos comunes que le decían esto querían dar a entender que yo llevaba el prestigio de los textos de Espriu a las procelosas aguas del brechtismo y, por tanto, del marxismo. Él nunca me dijo abiertamente nada sobre este particular, pero yo sí noté, aparte de que acabó siendo *vox-populi*, que Espriu cada vez estaba más receloso. Sólo tuvimos un pequeño desacuerdo y fue en el año 1960, cuando se me ocurrió algo absolutamente insólito para la época, que es, convertir en espectáculo, un libro de poemas, con movimientos, coreografía, diferentes voces, etc. Yo le dije que creía que una parte de la autoría del espectáculo me pertenecía. Nadie había pensado en que aquel poema se podía convertir en materia teatral y yo me arriesgué a hacerlo. Él se negó absolutamente y yo le repliqué, amistosamente, lo que había sucedido con las cartas de George Bernard Shaw que, si no recuerdo mal, un tal Jerome Quilty convirtió en espectáculo. A nadie se le había ocurrido hacer esto, Quilty lo hizo y Quilty tuvo derecho a la autoría del espectáculo. Le di este ejemplo a Espriu porque en el año 1962 vino a Barcelona, al inmenso Teatro Calderón, Fernando Fernán Gómez con Conchita Montes para representar *Querido embustero*. Fernando se negó a actuar más de dos veces por día, y solía actuar de tarde. El empresario del Calderón nos preguntó si por las noches nosotros podíamos representar *Primera història d'Esther*. Esa fue, de hecho, mi entrada en un gran teatro profesional. El

espectáculo *La pell de brau* fue un muy buen éxito y luego, cantidad de grupos independientes y algún que otro grupo de aficionados repitieron la hazaña de poner en escena aquellos poemas. Nunca nadie recordó que la primera idea había sido mía.

Antes de seguir quisiera decir que considero a Salvador Espriu como uno de mis más importantes maestros. Lo poco que sé como escritor lo aprendí de él y él fue decisivo para mi formación intelectual en el periodo inmediatamente posterior a la universidad. Hubo momentos en nuestro trabajo absolutamente luminosos y, para mí, muy enriquecedores. Y, en los grandes momentos, hacia el año 1965, creo que llegamos a constituir un binomio creador cuyos resultados ahí están y que ahora, en el momento en que estoy montando *Ronda de mort a Sinera*, se podrá corroborar si aquel hito conseguido se mantiene en su rotundidad estética o fue simplemente una suma de conjunciones afortunadas producidas por un momento histórico muy particular.

Con Rafael Alberti las relaciones anduvieron de muy diferente manera. Monté *El adefesio* (1966) para estrenarlo en el teatro Municipal de Reggio Emilia de Italia. Fue un encargo del alcalde de esa ciudad Renzo Bonazzi. De hecho fuimos clandestinamente a actuar allí y la compañía se distribuyó los figurines y decorados de Guinovart, que por cierto, eran bellísimos, en las maletas para no llamar la atención de la policía en la frontera. Alberti vino a Reggio Emilia y pude comprobar que en ningún momento agradeció el riesgo que comportaba ir a una ciudad italiana a representar una obra de un autor que era comunista, y por tanto, considerado enemigo del gobierno. Me dijo claramente que creía que la actriz era demasiado joven para el papel y, para una segunda salida que tuvo lugar en París en el teatro Gérard Philipe, dado que ninguna actriz profesional quiso correr el riesgo de interpretar ese papel, le pedí a María Aurelia Capmany que se hiciera cargo del personaje que había estrenado Margarita Xirgu en Buenos Aires. En París, Rafael estuvo algo más generoso y más dispuesto a escuchar las razones del director y de los actores. Este espectáculo fue absolutamente prohibido en Cataluña, pero lo dimos clandestinamente en la Cúpula del Coliseum, incluso para grupos de escolares franceses

---

Considero a Salvador  
Espriu como uno  
de mis más  
importantes maestros.

---



Escena de *Primera representació de Joan Oliver* dirigida por Ricard Salvat.

que venían de vacaciones por Semana Santa. El decorado, todo él pintado, fue una ruina para la compañía de Adrià Gual. Rafael me dijo siempre que yo tendría la prioridad de estreno de esta obra en España cuando la democracia llegara. Incluso lo tengo por escrito, pero resultó que Fabià Puigserver y Mario Gas la montaron en el Institut d'Estudis Nordamericans y luego en el Teatro Capsa. Cuando yo le pregunté a Rafael por qué les había concedido los derechos, me dijo que se los había pedido Fabià Puigserver y que había entendido que eran para mi grupo. Como recordará el posible lector, ya en el campo más profesional, quien acabó estrenando en España la obra, en Madrid, fue María Casares, de la mano de José Luis Alonso. Yo estaba preparando el estreno para Madrid y una de las actrices, María Luisa Ponte, me informó de que había otro proyecto paralelo. Llamé varias veces a Roma para hablar con Rafael, pero nunca fue posible que habláramos.

Pero volvamos atrás. En el año 1973 una compañía italiana, Teatro Incontro, cuyos directores habían visto *Ronda de mort a Sinerà* en el Festival de Venecia, me propusieron que les ayudara a montar la versión italiana de *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Acepté, pero sólo la supervisión y preparación dramaturgica del espectáculo, porque mi trabajo en Barcelona me impedía estar más de dos semanas seguidas en Roma. El espectáculo, hecho con muy poco dinero, fue un gran éxito, y esto nos abrió al año siguiente, las puertas del Teatro Belli, en aquel momento una reputada escena experimental. Entre la primera y la segunda versión, yo sugerí a Rafael que escribiera,

para la segunda propuesta, algunas escenas nuevas para equilibrar más los planos narrativos de la obra. Todo esto se explica en la edición española de *Cuadernos para el diálogo* de *Noche de guerra*. La segunda versión, sensiblemente ampliada, y de cuya puesta en escena me responsabilicé plenamente en 1974, hizo una amplia *tournee* por Italia, por México y Suiza. Hubo muchos problemas para el estreno, que se tenía que producir poco después del atentado a Carrero Blanco. Hubo todo tipo de juegos, que algún día habrá que explicar, para que se aplazara el estreno en Italia, cosa que se consiguió. Un buen día, siete de los quince actores, fueron contratados a precio de oro, para hacer *spaghetti western* en Almería. Todos estos problemas, que hicieron aflorar el complicadísimo papel del espionaje franquista en Roma, nos unieron de manera muy especial, sobre todo a María Teresa León y a mí. En esa ocasión, cuando ya por fin estrenamos, en un restaurante de Trastevere, Rafael Alberti me dijo que si volvía en España al teatro, lo haría de mi mano. Estaban presentes su abogado y María Teresa. Como ya he dicho, no fue así. Y quizá, porque algunos consideraron que había hecho una gran injusticia, el grupo asesor de Adolfo Marsillach en su etapa del director del María Guerrero, ya en plena democracia, hizo que me propusiera dirigir el texto original de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, que es, no el editado por Losada sino el publicado en *Cuadernos para el diálogo* con mi prólogo. Hubo en ese estreno todo tipo de problemas. Convinimos en que Álvaro del Amo y Miguel Ribatúa escribieran *Exposición histórica* para servir de prólogo a la representación de *Noche de guerra*. Como es lógico, la figura de María Teresa León, tenía en esa pieza de teatro documento, un papel fundamental. Alberti prohibió a los autores que el personaje de María Teresa saliera a escena. Y a mí, me pareció absolutamente injusta esa situación y se lo dije abiertamente. También hubo problemas con un pasaje de la obra, un pasaje en que se insulta a la monarquía española de manera muy cruel. En el estreno romano, yo le sugerí a Rafael que se prescindiera de dos o tres frases muy concretas. Él, delante de los actores, me dio una lección digamos "política". Me callé y, en Italia, se representó como él quería. Curiosamente



---

esas frases, aquí, Rafael quiso que se cortaran. Empezaron todo tipo de insinuaciones veladas por parte de Adolfo Marsillach y de otras personas del colectivo para que yo prescindiera de ellas y yo hice siempre oídos sordos a estas sugerencias. Siempre, insisto, veladísimas. Estábamos llegando al estreno y había un cierto nerviosismo cada vez que se decían esas frases. Hasta que, finalmente, Adolfo Marsillach me dijo claramente que había que cortarlas. Yo le dije que, si no me lo decía por escrito Rafael, no lo haría. Rafael le escribió una carta a Marsillach, no a mí. Éste me la enseñó y yo dije a los actores que cortaba las frases por petición expresa de su autor. Como puede ver el lector, la relación con Rafael no fue demasiado buena y nunca recuerdo que agradeciera nada de todo lo que hice para que su teatro fuera estrenado.

De los estrenos que hice de Muñoz Pujol, *Kuk, My Lord*, con dirección mía y *Antígona* (1968), que yo produje y dirigió María Aurelia Capmany, no recuerdo ninguna especial incomodidad, muy al contrario. Sólo que uno y otro texto nos fueron entregados en estado muy magmático y tuvimos que estructurarlos dramáticamente, cortarlos y replantearlos. *Kuk, My Lord* tuvo una vida cortísima. Se representó una noche en la Cúpula del Coliseum, nuestra sede social y luego fuimos al Festival 0 de San Sebastián, donde fue prohibida. Las compañías asistentes, en solidaridad con nosotros, decidieron boicotear el festival, que cerró sus puertas antes de tiempo. Ángel Facio tuvo en ese momento una actuación admirable y muy valiente.

Tengo buen recuerdo de mi trabajo con Ramón Gil Novales. Dirigí y produje *Guadaña para un resucitado* y produje *La olla*, que dirigió José M. Rodríguez Méndez. La relación fue siempre muy cordial, respetuosa y creo que se lograron dos buenos espectáculos. También lo fue con Arrabal en Sitges, con *Gernika*.

Supongo que no debí quedar muy contento en mis relaciones generales con los autores catalanes y castellanos que había montado, porque cada vez que miro mi teatrografía, publicada por J. M. García Ferrer y Martí Rom en la editorial del Colegio de Ingenieros Industriales de Cataluña veo que, a partir de un cierto momento, cada vez monté menos autores del país. La verdad es que siempre es más enriquecedor y menos

problemático montar clásicos. Sí tengo muy buen recuerdo del espectáculo que dirigí y produje, y de hecho, orienté dramáticamente, *Dones i Catalunya*, escrito por Lidia Falcón, Carme Riera, Marisa Hajar, Isabel Clara Simó, Marta Peçarodona y Maria Josep Ragué. También, a otro nivel, tengo muy grato recuerdo del estreno de *Mort de dama* de Llorenç Villalonga. Y, de hecho, no he vuelto a montar un autor español hasta el año 2000, cuando estrené, traducida al catalán, *Okupas en el Museo del Prado*, de Alberto Miralles. Y, al mismo tiempo, en la cárcel Modelo, con actores reclusos mezclados con actrices profesionales, *César, es necesario que hablemos*, en lengua brasileña, castellana, croata e italiana. Cada recluso hablaba en su idioma. Tuve la impresión de que a Alberto no le gustaron en absoluto mis espectáculos, o sea, mis lecturas de su texto. Además, yo cometí la ingenuidad, dado que somos amigos de hace muchos años, de no pedirle los derechos de *Okupas en el Museo del Prado* hasta el momento de estrenar. Yo le pedí que me los diera por dos años como mínimo para toda España y él me los concedió por siete meses. Esto hizo que no pudiéramos explotar el espectáculo en tournée, y luego ir a Madrid, como teníamos previsto. Curiosa y muy extraña situación. Una de las noches que vino al teatro habló con el actor Massotkleiner y le dijo que el papel que interpretaba él, que era el de Ortega y Gasset, en septiembre de 2001 lo haría en Madrid López Vázquez. De esta manera, me enteré que había un segundo estreno de la obra. Tuvo que ser un actor de la compañía, y no el autor directamente, quien me informara del futuro de la obra. Ignoro si López Vázquez ha estrenado la obra pero, en todo caso, ese espectáculo, muy querido por mí, no ha podido presentarse en Madrid. Y la verdad es que a mí me hacía mucha ilusión dar a conocer esta propuesta en Madrid.

Con todo, ahora que ensayo *Ronda de mort a Sinera*, creo que después de no tener relación con textos de mi país, me emociona, aún más que la primera vez, oír en catalán las razones de los personajes y comprobar que todos ellos me ayudan a entender mejor a mi país y a mis gentes. Hace poco me sucedió con una obra cubana, *Cruzando el puente*, de mi amigo José Triana, pero es que Cuba, en algunos años de mi vida, fue como un segundo país para mí. ■

---

Supongo que no debí quedar muy contento en mis relaciones generales con los autores catalanes y castellanos que había montado, porque cada vez que miro mi teatrografía, veo que, a partir de un cierto momento, cada vez monté menos autores del país.

---

# Directurros y demiurros

«Hasta la revolución antiliteraria del teatro —peleada sin éxito primero por los surrealistas en la década de los veintes y Artaud en los treintas, y triunfadora después en los cincuentas y sesentas—, el dramaturgo retenía el poder. Luego el escritor quedó fuera y ahora se le vuelve a invitar a entrar. ¿Pero sobre qué bases? Algunos, claro, quieren perdonar y olvidar. Otros, siguiendo el sueño de Cocteau, quieren poetas del teatro y no poetas en el teatro»

Richard Schechner

[Luis Mario Moncada]

El poder, podría decirse, es lo primero que está en disputa. ¿Quién firma la obra como autor?, ¿dramaturgo o director? A últimas fechas, incluso, el escenógrafo y el actor también buscan obtener la copa, saborear la miel de lo que en teatro quiere decir tener “la última palabra”. El asunto no es poca cosa, la última palabra puede ser definitiva y pesar incluso más que el trabajo colectivo; en el terreno de la última palabra se define el estilo y, por qué no, la fuerza espiritual de la obra. Desde esa perspectiva resulta natural pensar que el trabajo teatral, colectivo por necesidad, entraña una permanente lucha por el poder.

El poder no se comparte, aunque a últimas fechas nuestra *guerra fría* haya logrado consensos y acuerdos elocuentes: “hoy escribo para ti, mañana diriges para mí, pasado mañana nos batimos”. El comportamiento resulta admirable en tanto no formaliza jerarquías permanentes, sino fluctuantes, y por tanto mantiene abiertos los sentidos; cada obra, cada experiencia es un duelo distinto que terminará con un acuerdo, tácito o explícito, sobre quién tomará las decisiones en cuanto se rompa el consenso.

El poder. Eso es lo primero que habría que dilucidar al hablar de la relación de trabajo que en teatro mantienen director y dramaturgo.

No obstante, también es cierto que el poder resulta secundario frente a la posibilidad de reconocerse en el otro, de encontrar en las otras aportaciones creativas la proyección de mi propio discurso.

¿Pero sobre qué bases?, nos pregunta Schechner.

Es evidente que la correlación de fuerzas ha variado en las últimas décadas. Si anteriormente el dramaturgo escribía desde un pedestal, sin considerar la problemática ni las proposiciones de los demás oficientes, hoy en día podría decirse que el autor teatral no escribe más que para sus colegas, a tal grado ocurre esto que el guión



Foto: Chicho. (C.D.T.)

Escena de *En la soledad de los campos de algodón* de Bernard Marie Koltés.



Escena de *Bellos tiempos* de Harold Pinter.

dramatúrgico es cada vez más un mapa escrito en lenguaje cifrado que ha perdido todo interés para el profano (y aquí cabría preguntarse hasta qué punto el teatro ha dejado de ser un género literario).

Pero vayamos por partes y detengámonos primero en el exilio del dramaturgo, en el periplo que hubo de realizar antes de volver como hijo pródigo a los escenarios.

José Sanchis Sinisterra nos sugiere en un breve ensayo titulado *La palabra alterada* (*Las puertas del drama* n.º 5, invierno 2001) que, mientras el director se adueñaba del espectáculo, el dramaturgo se enfrascó en una exploración alrededor de la palabra y de su interacción con el espacio físico y sensorial. Sanchis se concentra en las aportaciones de Beckett, Pinter y Koltés para demostrar que la dramaturgia contemporánea se ha empeñado en socavar la capacidad comunicativa de la palabra hablada para potenciar otros lenguajes, o bien para multiplicar sus propias posibilidades a partir de su negación, fragmentación o alteración. Sin hacer mención al “sueño de Cocteau”, Sanchis parece dar la razón a aquellos que

esperan el surgimiento de poetas del teatro, de autores que construyan la metáfora a partir del tiempo y el espacio teatral.

Siguiendo con esta argumentación, tendremos que subrayar que la nueva perspectiva dramatúrgica no se limita a la alteración o a la negación de la palabra hablada, sino a su interacción con los otros lenguajes escénicos y, sobre todo, a su evolución en el tiempo teatral. Así pues, tendremos que ubicar los materiales del dramaturgo en dos niveles: en primer lugar hablaríamos de aquello que Eisenstein denomina microdramaturgia, es decir, la sucesión de conflictos que se conforman a partir de la oposición permanente de planos, volúmenes, colores, ritmos y hasta dimensiones psicológicas, y, por otro, aquel que aglutina todos estos componentes y los hace moverse deliberadamente del principio al final de la representación. A este segundo nivel lo definiríamos propiamente como el de la estructura representacional.

Es a este segundo nivel de la poética —un nivel altamente tradicional, por otro lado—, al que el dramaturgo debe su reinscripción en el proceso colectivo del teatro.

---

La nueva perspectiva dramatúrgica no se limita a la alteración o a la negación de la palabra hablada, sino a su interacción con los otros lenguajes escénicos

---

---

El autor ha tenido que reconocer el carácter efímero de su texto al responder en buena medida a propuestas dirigidas a una concepción muy específica de puesta en escena.

---

Durante el tiempo en que el dramaturgo vicesimonónico quedó excluido del juego, el director experimentó brillantemente en el terreno de la microdramaturgia, es decir, en la construcción de momentos altamente teatrales que no alcanzaban, salvo honrosas excepciones, a articularse en un cuerpo sólido y fluido de principio a fin.

El teatro de director que durante algún tiempo multiplicó las posibilidades de la metáfora teatral y se constituyó en experiencia fresca y liberadora, terminó perdiéndose en su propio laberinto al no poder formular una superestructura que también cuestionara el principio de progresión dramática.

Y aquí volvemos a Sanchis, quien apunta que en su indagación contemporánea, el dramaturgo ha logrado amalgamar la más añeja tradición teatral con las propuestas más contemporáneas de la narrativa, la comunicación y el lenguaje del cuerpo, entre otros.

Un último comentario al respecto de la estructura representacional antes de pasar a la relación actual entre director y dramaturgo: en sentido estricto se refiere a la sucesión de acciones dramáticas que hacen progresar la historia desde el planteamiento del problema hasta su resolución. Sin embargo, no hay que entenderla desde una concepción exclusivamente anecdótica. La estructura representacional es el soporte o el diseño arquitectónico que articula y hace progresar los diversos lenguajes buscando la causalidad y/o la simple evolución anímica en el espectador, de tal forma que se genere en él una experiencia conclusiva.

En la actualidad la relación de trabajo entre director y dramaturgo suele tener diversas perspectivas: ocurre que el director pida una obra al dramaturgo a partir de una serie de condicionantes (número de actores, tipo de espacios, concepto de producción, etcétera), o bien que éste realice una propuesta libremente. También es recurrente la escritura a cuatro manos, la elaboración de estructuras representacionales previo laboratorio de dramaturgia del actor, o bien la adaptación de textos, sean o no teatrales.

En términos generales estaríamos hablando de una relación de necesidad mutuamente aceptada. Como afirmamos en un

principio, se trata de una relación fluctuante en donde no se plantean jerarquías previas, sino que es la naturaleza de cada proyecto la que determina los puntos de acuerdo.

El trabajo del dramaturgo, pues, ha sido revalorado y, hasta cierto punto, ha logrado erradicar aquella frase según, la cual “no existe mejor dramaturgo que aquel que está muerto”.

No obstante, quisiera concluir con una reflexión preocupante respecto a nuestro trabajo: es cierto que en los últimos tiempos se ha recuperado el sentido colectivo del teatro y existe cierto consenso por compartir el protagonismo, pero para el dramaturgo este hecho ha implicado una renuncia tal vez más radical que la del resto de los creadores de la escena. El autor ha tenido que reconocer el carácter efímero de su texto al responder en buena medida a propuestas dirigidas a una concepción muy específica de puesta en escena, situación que limita la posibilidad de nuevas tentativas, como ocurriría en los casos de una dramaturgia tradicional.

Por otro lado, cabe considerar dos fenómenos actuales que acrecientan el constreñimiento del texto dramático: por un lado la tendencia a no repetir obras, es decir, a buscar los estrenos como una pasión frenética por lo nuevo. En ese sentido, todo texto ya estrenado se convierte en materia desechable porque al director ha dejado de interesarle la posibilidad de nuevas lecturas.

El segundo caso es el que se refiere al desinterés editorial por los textos teatrales. Si a eso le agregamos que los propios textos se han convertido en territorio pantanoso para un lector poco habituado, el panorama de la edición se vuelve cada vez más negro. Así, pues, el dramaturgo contemporáneo debe aferrarse cada vez más a la formulación de acuerdos de trabajo con directores, abandonar la idea de su trabajo en solitario, y soñar con que alguna, tal vez sólo una de sus obras trascienda la barrera del montaje efímero y pase a formar parte del repertorio generacional. Así están puestas las condiciones actuales para entrar en el juego colectivo del teatro. ■

# Los autores

# no somos los sioux del teatro

Siempre se habla del conflicto entre directores y autores por ese orden; nunca se dice “autores y directores”, invirtiéndolo. El autor siempre va en segundo lugar, en este caso en el último porque ya no hay más. Como se sabe, el orden, en teatro, es importantísimo y no se trata de vanidad, sino de supervivencia. Quizás nuestros problemas tengan su origen en una falta de autoestima, aunque ese origen sea bastante reciente.

No me duele citar a Haro Tecglen: el 6 de febrero de 1993, publicó en *El País*, un artículo titulado “El teatro ahora: el culto a los directores convierte la literatura dramática en monumento”, en el que precisaba que para poder actuar con impunidad, los directores se apartaban de los autores vivos o los amansaban, humillándoles al impedirles la entrada a los ensayos. Y como eso no siempre era fácil, escogían autores muertos, preferentemente clásicos, elección que les permitía, además, cobrar los derechos de autor.

Este artículo, fue considerado por Juan Antonio Hormigón ofensivo para la Asociación de Directores de Escena (ADE), de la cual era Secretario General, y envió a *El País* una respuesta, firmada por los miembros de la Asociación, que la habían aprobado en Asamblea. La respuesta tenía una contundencia que avivó la polémica: “Durante años, a través de sus comentarios teatrales de todo tipo, el señor Haro Tecglen ha pretendido avivar aquel debate obsoleto. Ha escarnecido, difamado, perseguido, desvirtuado, condenado al fuego eterno la figura, función y práctica de los directores de escena”.

Haro respondió a su vez con un tono más agresivo, desfigurando el debate al

convertirlo en un ataque personal hacia Hormigón: “Me resulta difícil referirme a la Asociación de Directores de Escena, porque no tiene sentido: son individuos, y en ellos hay excelentes hombres de teatro, magníficos directores de escena y, simultáneamente, fracasados, frustrados, ambiciosos, envidiosos, torpes, desahuciados; son los que se encuentran peor tratados y los más fácil al odio y al insulto. Me es difícil abarcarlo todo y preferiría dirigirme a su secretario general, Hormigón, que sí contiene todas estas desgracias” (...) ¡Los Hormigones! Son ellos los que frecuentemente ausentan al autor, si está vivo, de los ensayos: para que no estorbe su idea con el texto real y los personajes creados. Son ellos quienes los prefieren muertos. Los Hormigones no tienen escrúpulos: han partido al asalto del teatro y lo hunden con su peso”. (...) Esos parásitos, esos Hormigones tratan de medrar con la colaboración de las instituciones”.

El debate entre Haro y Hormigón, de no haber descendido a los insultos personales, quizás hubiera explicado la anómala situación del teatro en aquellos momentos: el dominio absoluto —y absolutista— de los directores, pretendidamente justificado por la promoción institucional de los clásicos.

Ese sí es un subtema recuperable: el de los directores que entrenaron su desprecio al autor en el campo de los clásicos.

De todas las manipulaciones, la primera es la que se ejerce sobre el texto al adaptarlo. ¿Cómo puede afirmarse que se ama a los clásicos y que sus obras son magistrales, si nadie los respeta? Sobre los textos se han perpetrado tantos abusos, que los

[Alberto Miralles]

---

El autor siempre va en segundo lugar, en este caso en el último porque ya no hay más.

---

conceptos de adaptación y versión se han quedado cortos y han sido sustituidos por relectura, actualización, modernización, reflexión, traslado, a propósito de, versión libre, exploración, visitación, tratamiento contemporáneo... etc, eufemismos que no significan otra cosa que una lectura desconfiada del texto.

A los clásicos se les ha suprimido personajes, se les ha inventado nuevos, se les ha cambiado el sexo, se han alterado los títulos, se han suprimido escenas, se ha añadido otras —de diferentes obras del autor y de autores diferentes—, se han introducido versos escritos por los adaptadores, imitando el estilo del autor, se les ha trastocado la época, se ha unificado el espacio de la acción, se ha tergiversado —es el caso más grave— su ideología; incluso se ha llegado a proponer la prosificación del verso, el cual es, como se sabe, la esencia misma de nuestro Siglo de Oro.

Pero los sastres que viven de la creatividad ajena, siempre dicen que han sido fieles a la obra por lo mucho que respetan al autor, lo cual no les impide confesar, seguidamente, que era necesario solucionar “la mala construcción”, “la falta de unidad”, “las reite-

raciones”, “la verborrea y grandilocuencia”, así como “los muchísimos pasajes incomprendibles o innecesarios” o “ciertas escenas cuya ideología no se adecua a los tiempos presentes”. Y no son ejemplos inventados.

La joya de las alteraciones, no tanto por ellas mismas, sino por el orgullo y falta de complejos del adaptador al explicarlas, nos la proporciona José Luis Alonso Mañes, considerado —justamente, por cierto—, como el director con más tradición y sabiduría de la escena española. En 1981 adaptó *El galán fantasma*, de Calderón y en el programa televisivo del 19 de septiembre, “Encuentro con las Letras”, habló de que su adaptación consistió en aligerar parlamentos, sustituir arcaísmos e introducir seis fragmentos de otras obras del mismo autor. “Estoy muy satisfecho. Cosí tan bien los fragmentos que no se dieron cuenta de ello ni los 250 estudiosos de Calderón que asistieron al Simposio de junio pasado. (...) Yo he traicionado mucho al autor, dije allí. Yo he ido siempre en contra del texto. (...) Y antes del final está la mayor de todas las traiciones, cuando injerto fragmentos de otras obras: el parlamento de ella, donde insulta al Duque, es de *El príncipe constante* y no lo dice una mujer, sino un hombre”.

Escena de *Los despojos del invicto* señor de Lorenzo Fernández Carranza.



Foto: Chicho (C.D.T.).



Escena de *Los niños* de Diego Salvador.

Para fomentar el teatro español actual era —y es— necesario devolverle su prestigio. Situarlo, no en igualdad de condiciones que al teatro clásico, sino en mejores, porque Calderón, Lope o Shakespeare no necesitan de un local propio, ni de decorado costosísimo para demostrar lo buenos autores que son.

Pero con esos antecedentes, ¿cómo puede un autor de hoy defenderse de tales agresiones? Ese es un problema, pero aún hay otro mayor: que el autor se empeñe en conservar la integridad de su obra. Diego Salvador y Lorenzo Fernández Carranza cometieron la imprudencia de protestar por las manipulaciones que se perpetraron contra a sus textos —ambos con el premio Lope de Vega— y fueron fulminados. No es una frase retórica: Diego Salvador, después del estreno de *Los niños*, abandonó para siempre el teatro. De Fernández Carranza, después del estreno de *Los despojos del invicto señor*, nunca más se ha vuelto a saber nada. Su castigo se realizó, además, en teatros públicos y para que quede muy claro que en esas batallas hasta el poder está de parte de los directores, resultará históricamente esclarecedor recordar que a la Subdi-

rectora General del INAEM, Ana Antón Pacheco, se le debe la frase más descorazonadora de cuantas haya podido decir un político contra un autor español: “El director tiene derecho a no dejar entrar al autor a los ensayos. En todos los teatros importantes del mundo existe un dramaturgo de plantilla que es quien mete la tijera a los textos”.

Su demoledor criterio lo expresó para aprobar el trato que en 1986 el Teatro Español estaba dando a Lorenzo Fernández Carranza cuando éste fue a verla para protestar por la adulteración de su obra. Pero a la Subdirectora socialista no debió de bastarle su obscena argumentación para humillar a los autores y se creyó con derecho suficiente como para intimidar a Carranza, amenazándole, en el caso de que retirara la obra, con exigirle la devolución del anticipo de 72.000 pesetas. Jamás la política cultural ha estado en peores manos y todos sabemos en cuántas manos indeseables ha llegado a estar.

La atmósfera autoral, enrarecida por falta del oxígeno del que cicateramente se le privaba, aún tuvo que soportar un asalto más por parte de los directores, reunidos los días 26, 27 y 28 de febrero de 1988 en

---

Para fomentar el teatro español actual era —y es— necesario devolverle su prestigio.

---

---

Creo que el debate  
entre autores y  
directores es  
necesario y urgente.

---

Palma de Mallorca, para celebrar el Primer Congreso de la ADE. Ángel Facio, que había expresado en 1984 (*El Público* n.º 14) su profundo desprecio por los autores vivos al afirmar que los autores contemporáneos le parecían muy malos y que escribían muy mal, insistió en su menosprecio, llamándolos “libretistas”; pero la intervención de Emilio Hernández, con mayor calado y sin la ironía de Facio, no sólo reclamó para los directores los derechos de autor, sino que llegó a decir: “parafraseando al yanqui respecto al indio, decimos aquello de que el mejor autor es el autor muerto”.

Recapitemos en el plural “decimos”, pues, salvo que Hernández sea el Papa, indica una extensión del complejo de General Custer a todos sus colegas, los cuales que se sepa, ni individual, ni colectivamente se descolgaron de esas opiniones. Frases como éstas justifican artículos como el de Haro Tecglen.

Han pasado muchos años desde esas radicales declaraciones, pero ni Facio, ni Hernández han estrenado textos propios que justificaran la necesidad de matar a quienes los escriben.

Que yo sepa, la AAT ha celebrado ya muchos congresos y en ninguno de ellos se ha permitido que un autor descalifique al colectivo de directores en un tono tan chulesco.

El problema se ha extendido hasta la actualidad, pero ahora es más grave porque se da como un hecho ineluctable y ya ni siquiera produce protestas. No las hay ni cuando volvemos a oír la tópica frase de que “no hay autores”, casi siempre expresada

por directores, que fue combatida rotundamente desde la **Asociación de Autores**, cada vez que aparecía. No es suficiente que se responda de manera individual y a coste de un gran riesgo personal, como ha hecho recientemente y con gran valentía, Ernesto Caballero cuando Jaime Chávarri en *La Razón* del 7 de enero de 2002, insultó a los dramaturgos españoles para justificar haber dirigido una obra americana: “si no hay obras de autores españoles es por falta de calidad”.

Ante insultos como ése la reacción debe ser inmediata, contundente, nunca ofensiva y, lo más importante, colectiva.

Pero como dijo Hormigón, es un tema obsoleto. Y lo es, no porque lo sea, sino porque estrenar se ha convertido en una aventura tan costosa como difícil y en esas circunstancias, cuando alguien —productores, directores o intérpretes— se interesan por un texto, al autor se le humedecen los ojos y destierra la posibilidad de morder la mano que le ofrece pan, aunque el pan se lo hayan trufado de cereales espurios.

Afortunadamente, donde hay mucho, fuerza es que haya de todo y sería injusto extender al colectivo de los directores las irresponsabilidades de unos pocos energúmenos.

Creo que el debate entre autores y directores es necesario y urgente, pero en un plano de mutuo respeto. Los autores tenemos derecho a nuestra dignidad, pero como no siempre se respeta ese derecho, por muy obvio que parezca, es entonces cuando hay que poner las cosas en su sitio y recordar a quien corresponda que no está hablando con alguien indefenso. ■

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



# El texto dramático

[Eduardo Haro Tecglen]

El teatro es un género literario: es la literatura dramática. Hasta la expansión de la imprenta era casi *la* literatura: ante una abundancia abrumadora de analfabetos, con la escasez y la limitación de los libros manuscritos, el teatro cubría no sólo su función específica, sino las de las otras dos: la épica (narraba, contaba una historia) y la lírica (se escribía en verso o en una prosa situada muy por encima del lenguaje común). El actor incorporaba ese texto: le daba cuerpo. Daba su voz y su inflexión a la letra escrita, a la poesía dramática; se podía decir que la interpretaba en el mismo sentido que se aplica hoy a un ejecutante de música con respecto a un compositor: es decir, con mucha libertad dentro de una gran sujeción; con una capacidad de desciframiento, de elucidación o de matización de lo escrito, pero ateniéndose siempre a ello. El actor se incorporaba, por decirlo así, al texto dramático con tal fuerza, que los escritores comenzaron a trabajar para determinados actores o para determinadas compañías. La expansión de la imprenta llevó, por una parte, a la disminución del teatro como transmisor casi único, pero ayudó, por otra parte, a la fijación definitiva del texto y a su difusión. La noción de autor quedó engrandecida, y el texto escrito, sacralizado.

## Introducir variantes

Hacia finales del siglo pasado, y muy velozmente en los últimos años de éste, se ha llegado a la idea de introducir nuevas variantes en el texto escrito; gracias, sobre todo, a la suma de técnicas nuevas que aparecen a partir de la electricidad (como varía el arte interpretativo al hacerse visible el gesto) y de derivaciones de ella, como la introducción de sonido artificial, del motor, la mecánica y la arquitectura para la escenografía, y de la repercusión de otras artes de evolución diferente, como las plásticas (no siempre de una manera congruente, porque la presencia humana, corporal, de los actores y sus voces no son fáciles de introducir en un cubismo, en una abstracción u otras vías de la exploración pictórica). Y la derivación del mensaje dramático hacia formas con otra

---

Hoy la escuela  
estructuralista  
considera texto  
teatral no lo escrito  
ni lo dicho, sino el  
momento de  
la representación y  
todos sus signos.

---

dinámica posible de la imagen, como el cine o la televisión; últimamente, el vídeo. Hasta tal punto se ha llevado esta ansiedad que hoy la escuela estructuralista considera texto teatral no lo escrito ni lo dicho, sino el momento de la representación y todos sus signos. La circunstancia de que todo ello haya coincidido con una decadencia del teatro puede ser meramente casual, pero coincide. Sobre todo cuando se practica un desmembramiento, un descuartizamiento: es decir, cuando el texto escrito, la escenografía, la interpretación, la dirección y la dramaturgia (que ahora se ha separado de la función de

autor, llamado antes dramaturgo) no coinciden, ni en calidad ni en intención. Las diversas autorías chocan entre sí. A veces, físicamente, cuando los autores del texto están vivos y defienden su unidad literaria: buena o mala, pero suya. Puede ser una de las razones para el apartamiento de escritores o autores actuales —lo cual se añade a la decadencia del teatro— y la elección de clásicos o extranjeros, sobre los que es más fácil operar. Pero también en este caso pueden chocar ante el público: cuando la sutura entre texto escrito y representación es demasiado notoria, originalista o buscadora de famas nuevas sobre glorias antiguas —los clásicos—, los signos no coinciden, y la pieza se desparrama sobre el escenario como cortada. Suele incidir también este desmoronamiento en el otro elemento característico del drama, el actor: se suele abandonar su voz y su dicción, o su interpretación del texto escrito, porque se devalúan al mismo tiempo. Por tanto, se le convierte poco a poco en objeto: en materia para iluminar, para vestir, para encajar en el decorado, para moverse en el escenario según nuevas leyes diferentes al texto (la proxémica). Sólo en casos muy especiales, a veces independientes de la calidad alta de quienes practican la nueva división del trabajo, se han conseguido muy excelentes resultados. Pero los mejores se siguen produciendo cuando los conceptos de técnica introducida y de plástica evolucionada han estado acordes con el texto escrito y cuando éste ha reunido en sí mismo los suficientes valores dramáticos. ■

(Texto publicado en el diario *El País*, el 19 de abril de 1987)



La pregunta global es la siguiente: ¿qué profundidad tendrá la impotencia espiritual y moral de la nación en el día de mañana, impotencia a la que conduce la castración actual de su cultura?

Temo que las nefastas consecuencias sociales sobreviven por muchos años a los intereses políticos concretos que son su causa. Mayor será entonces la culpabilidad histórica de quienes han sacrificado el futuro espiritual de la nación a los intereses de su presente en el poder.

**Václav Havel: Carta a Gustav Husak.**

¿Sabes, mi querido amigo, por qué te gusta la pintura de Rothko? [...] Precisamente porque se suicidó. Porque ya es historia. Y qué bonita historia, con su presentación, su nudo y su desenlace. Pero si ahora viviese un nuevo Rothko, no lo verías ni aunque te estuviera embardunando de color las gafas...

**Ignacio Vidal-Folch: La cabeza de plástico.**

Ésa es la cuestión. Llamar la atención de un estudiante hacia aquello que, en un principio, sobrepasa su entendimiento, pero cuya estatura y fascinación le obligan a persistir en el intento. La simplificación, la búsqueda del equilibrio, la moderación hoy predominante en casi toda la educación privilegiada son mortales. Menoscaban de un modo fatal las capacidades desconocidas en nosotros mismos. Los ataques al así llamado elitismo enmascaran una vulgar condescendencia: hacia todo aquellos a priori juzgados incapaces de cosas mejores. Tanto el pensamiento (conocimiento, Wissenschaft, e imaginación dotados de formas) como el amor nos exigen demasiado. Nos humillan. Pero la humillación, incluso la desesperación ante la dificultad —uno se pasa la noche sudando y no consigue resolver la ecuación, descifrar la frase en griego—, pueden desvanecerse con la salida del sol.

**George Steiner: Errata.**

El reducir algo desconocido a algo conocido alivia, tranquiliza, satisface, proporciona además un sentimiento de poder. Con lo desconocido vienen dados el peligro, la inquietud, la preocupación, el primer instinto acude a eliminar esos estados penosos. Primer axioma: una

aclaración cualquiera es mejor que ninguna. Como en el fondo se trata tan sólo de un querer desembarazarse de representaciones opresivas, no se es precisamente riguroso con los medios de conseguirlo: la primera representación con la que se aclara que lo desconocido es conocido hace tanto bien que se la “tiene por verdadera”. Prueba del placer (“de la fuerza”) como criterio de verdad.

**F. Nietzsche: Crepúsculo de los ídolos.**

La fuerza del nuevo orden dominante consiste en que ha sabido encontrar los medios específicos de “integrar” (en determinados casos podría hablarse de comprar, y en otros de seducir) a un número cada vez mayor de intelectuales, y eso en todo el mundo. Esos “integrados” siguen considerándose a sí mismos, con mucha frecuencia, críticos (o, simplemente, de izquierdas), de acuerdo con el antiguo modelo. Y eso contribuye a otorgar una eficacia simbólica muy grande a su acción a favor de la adhesión al orden establecido.

**Pierre Bourdieu: Contrafuegos.**

Cita de manera —añadió Agathe— que, por ejemplo, en música es capaz de llegar hasta Richard Strauss y en pintura hasta Picasso; pero jamás citará, aunque sea como ejemplo de lo que no se debe hacer, un nombre que no haya adquirido cierta carta de ciudadanía en los periódicos, aunque éstos se hayan ocupado de él para vituperarlo.

**Robert Musil: El hombre sin atributos.**

...aquellos que consideran su propia vida como un naufragio salen a la caza de culpables.

**Milan Kundera: La ignorancia.**



**Cuaderno  
de bitácora**

# El camaleón

por Juan Alfonso Gil Albors

Este texto ha llevado siempre como subtítulo el de *parábola dramática*, por entenderlo como “la narración de un suceso fingido, del que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral”. En la obra se pretenden exponer una serie de razones que, dentro del sentido de justicia y moral natural con que nace el hombre, nos lleva a un rechazo hacia la prepotencia o a lo que, después de pasar por varios estadios, llega a la egolatría del hombre fuerte que entre la opción de dirigir un estado nodriza, opta por perdurarse en estado gendarme donde una vida en paz tiene como impuesto compensatorio y añadido la falta de libertad.

Tanto la búsqueda en fuentes históricas como la acumulación de circunstancias que se daban en un lugar y en un momento concreto, señalaban al emperador Claudio como el referente en el que debía personalizar al hombre fuerte protagonista de mi historia. Claudio, como *El camaleón* de mi obra, cruza el estrecho para aplastar a un frente popular, lo hace con sus falanges, no duda en pasar por distintos estadios políticos, aprovechándose de todos los poderes fácticos (militarismo, iglesia, capitalismo...) con tal de mantenerse en el poder. Era evidente la existencia de un patente paralelismo que había que aprovechar como vehículo, como guiño, para que el público entendiera cuál era la verdadera referencia buscada por el autor.

Lo que pretendo decir, debe ser entendido por el público, a través de lo que vea y oiga en la representación. Cuando un autor se ve obligado a explicar qué es lo que ha tratado de decir en su obra, puede considerar que su texto no ha llegado al público, lo que equivale a un fracaso. Creo que en *El camaleón* se dan las referencias suficientes para que se cree la comunicación entre autor y público. Basta con que el personaje sirva de cordón umbilical: Claudio, el emperador romano protagonista de esta obra, busca su justificación al afirmar que “...La Humanidad siempre ha necesitado de hombres fuertes, de dioses capaces de asentarse en los pedestales. Y yo, porque vosotros lo quisisteis, fui fuerte, ¡fui Dios!”. Ahora sabemos

que los hechos se han venido repitiendo: Moisés, Ciro, Napoleón, Hitler, Stalin ... fueron hombres significativos en un pasado que han sobrevivido en el recuerdo hasta enlazar en su órbita con otros que, desgraciadamente, hemos llegado a conocer más de cerca (Ceaucescu, Milosevic, Pinochet...). Todos ellos también lo tuvieron todo atado y bien atado. Es la Historia que vuelve a darse, que se repite una y otra vez, que cruza el cielo dejando una estela con la trayectoria de un bumerang. Sólo los dioses, o quienes se creen elegidos por los dioses, se erigen en dueños de esa trayectoria, de la estela que, a su paso, le van negando al hombre su libertad.

La propuesta escénica que ofrece Juli Leal, de acuerdo con el autor, tiene como fundamento la idea de que *El camaleón* es una metáfora del ascenso y mantenimiento de Franco en el poder y por extensión el de toda Dictadura del signo que sea. En la línea que ya iniciara en las lecturas dramatizadas de esta obra, la despoja de los elementos anecdóticos que la ubican en un espacio temporal y geográfico concreto para buscar su proyección a cualquier contexto. Para ello busca crear un distanciamiento mediante el uso de distintos elementos escénicos integrados en una estética concreta; el clima general de la interpretación puede verse en las reproducciones que ofrecemos. Vestuario, luces, decorado y espacio escénico muestran una combinación de procedencia variada con preeminencia de la estética del expresionismo de los años 40: ambientes cálidos para la acción en interiores y fríos para los exteriores con espacios laterales para confidencias y conspiraciones, marcados por juegos de luces; mobiliario funcional de la época; ciclorama como gran ventana al exterior combinado con fragmentos que evocan diferentes pasados, etc. Acorde con todo ello también el vestuario crea un ambiente y deja traslucir rasgos de los personajes: el femenino en la línea del que en los años 30 comienzo de los 40 realiza Patou o Lanvin en trajes de noche, o Schiaparelli en los de calle; en los masculinos se combinan elementos militaristas con otros civiles de calle o de fiesta. ■

## 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>

## El camaleón [fragmento]

**SÉNECA:** El pueblo siempre quiere más libertad...

**CLAUDIO:** ¿Quieres decir que en Roma no hay suficiente libertad?

**SÉNECA:** Depende. Hay tantos modos de entender la libertad.

**CLAUDIO:** Nadie puede negar que Roma ha evolucionado y lleva muchos años en paz.

**SÉNECA:** Es indudable que, desde tu subida al poder, hemos evolucionado, pero la nuestra ha sido una evolución traída por el mero paso de los años, que ha seguido al ritmo que le marcaba el progreso, Pero, ¿marcha, en verdad, tu política actual al compás del momento histórico que vivimos?

**CLAUDIO:** No me importa. Yo he creado este Estado. Y justo es que también sea yo quien dicte las normas de su desenvolvimiento.

**SÉNECA:** Nadie pone en duda que fuiste tú el general que, con sus legionarios, cruzaste el estrecho para salvar a Roma del caos en que la habían sumido la astucia de Sillio y la estupidez de Mesalina...

**CLAUDIO:** Por tus palabras... advierto que has cambiado mucho.

**SÉNECA:** Sí, Claudio: todo muda. Hasta aquellos que entonces te vitoreaban cuando pasabas bajo el Arco de Triunfo. Son ellos los que ahora te censuran.

**CLAUDIO:** ¿Quién me censura?... ¿Y por qué?... ¿Qué han pedido que yo no les haya concedido?

**SÉNECA:** Hay quien pide que dejes paso a la juventud, que no estances en los puestos dirigentes a los que te acompañaron en aquella campaña. Ya te pasaron la cuenta y tú la pagaste con creces... ¿porqué no pones tu confianza en los jóvenes, en esos jóvenes, que lo quieras o no, muy pronto regirán los destinos de Roma.

**CLAUDIO:** No sé qué os pasa pero todos acabáis hablando del futuro...

**SÉNECA:** La pregunta está en boca de todos los romanos: ¿qué pasará cuando tú nos dejes...?

**CLAUDIO:** ¿Por qué os preocupa tanto?

**SÉNECA:** Porque, con tu muerte, puede llegar la del Imperio.

**CLAUDIO:** Estás adelantando los acontecimientos. Todo eso está muy lejos. Pensemos en el presente: ¿qué puedo hacer ahora?...



Escena de *El camaleón* de Juan Alfonso Gil Alborns.

**SÉNECA:** Si abdicas, lo harás con todos los honores. Podrías delegar el mando en alguien a quien tú gobernarías desde atrás...

**CLAUDIO:** Aún no ha llegado el momento. Soy un hombre fuerte...

**SÉNECA:** Sólo siendo un hombre fuerte puedes asegurar el porvenir de Roma. Cuando hayas perdido tu fuerza, nadie te obedecerá... ¡Este es el momento! ¡Abdica, Claudio! ¡Abdica ahora!...

**CLAUDIO:** Nadie puede pedirle a Claudio que abdique, ni tú Séneca.

**SÉNECA:** No te lo pide Séneca, te lo pide Roma...

**CLAUDIO:** ¡No es cierto! ...Y, aún siéndolo, no abdicaría...

**SÉNECA:** Si te niegas, Roma puede volver a la turbulencia y, entonces, posiblemente no encuentre al hombre que la pueda salvar.

**CLAUDIO:** ¡Estáis locos! Sólo dejaré el Palacio cuando tenga la certeza de que haciéndolo beneficiaré a Roma. Pero, ¿quién podrá sustituirme? Cítame un hombre ¿Dónde está ese hombre?

**SÉNECA:** ¿Has dejado tú que surja un hombre? De cualquier forma, no es preciso: no es el momento de delegar en un hombre, sino en muchos hombres...

# El teatro y su doble

O DE CÓMO

De Antonin Artaud

LOS EXTREMOS SE TOCAN

¿Por qué, transcurrido un tiempo largo desde la aparición de un libro, podemos seguir recomendando su lectura? Si el libro en cuestión contiene doctrina, parecería lógico pensar que la razón de su permanencia ha de estribar en la validez de sus contenidos. ¿Me atrevo yo a sostener ante los exigentes lectores de **Las puertas del drama**, la validez y vigencia de las proclamas expuestas en *El teatro y su doble*, libro aparecido en 1938, debido a Antonin Artaud, poeta, artista, hombre de teatro, marsellés de madre griega, cuya vida se redujo apretadamente a la cincuentena, apenas estirada, que transcurre entre 1896 y 1948? Es pregunta cuya respuesta prefiero que consista, no en una contestación reduccionista y simple, sino en un paseo rápido por lo sustancial de las propuestas que el libro contiene.

De entrada subrayo que *El teatro y su doble* es una sucesión de opiniones expuestas con una visceralidad que si no anula inevitablemente la fuerza de sus raciocinios sí la pone en peligro. Anticipo igualmente que el conjunto de teorías de Artaud —conjunto, por cierto, tan unívoco como escaso, sobre todo si valoramos la delgada variedad doctrinal en que consiste— es buena representación de una de esas ocasiones en que un teórico del hecho teatral tiene muy claro aquello que quiere delatar, mientras que las propuestas u opciones de recambio quedan francamente desdibujadas. Anoto incidentalmente que entre nosotros Unamuno, en mi entender, adoleció de similar carencia: piénsese en las lúcidas denuncias que supo formular contra los males de nuestro teatro —sustancialmente en su artículo de 1896, “La regeneración del teatro español” — y, al tiempo, en la endeblez

de sus propuestas de recambio; endeblez a la que suma —y sigue el parecido con Artaud— la impericia de su propia producción teatral.

Con voluntad de simple mostración selectiva traigo a conocimiento o recuerdo del lector sólo algunos de los puntos esenciales de los planteamientos del marsellés. Parte él, ante todo, de una rebelión contra ese exagerado reverencialismo que “motiva una idolatría de la cultura, parecida a la de esas religiones que meten a sus dioses en un panteón” (pág. 31)<sup>1</sup>. Aun pudiendo coincidir en lo sustancial con su apreciación, se impondrían matizaciones que incluso un extremista verbal como Artaud habría de admitir, pero prefiero recordarle en alguna de sus variantes todavía más duras: “Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros” (pág. 105). Ruego al lector me crea si le digo que ese rechazo de Artaud hacia las formas más conservadoras del teatro convencional se concreta en ataque frontal contra el teatro que hace consistir su esencia en la introspección psicológica; una introspección, por otra parte, básicamente resuelta mediante el uso de la palabra en diálogo. Y no se equivocaré el lector si deduce que Artaud está haciendo proclamas inequívocas contra lo que, en su análisis, constituye la esencia del teatro occidental. Dada la importancia de este aspecto y dada la radicalidad con que Artaud lo expresa, entresaco algunas de las reflexiones que, formuladas por él bajo el agresivo formato de preguntas, tienen toda la voluntad de funcionar como acusaciones contra el componente teatral ya señalado. Juzgue el lector si no es esa la valoración que puede hacerse de interrogaciones de este tenor: “¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o

Por Emilio de Miguel Martínez



**El teatro y su doble**

de  
**Antonin Artaud**

Edición:  
**Instituto del Libro  
La Habana, 1969**

<sup>1</sup> Hago las rápidas citas por la edición de La Habana: Instituto del Libro, 1969. Edición más asequible es, sin duda, la de Barcelona: Edhasa, 1996.



mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización?”. Y, muy pocas líneas después: “¿Cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo?” (págs. 60-61).

En los textos transcritos aparece otro de los conceptos clave de toda su propuesta de ruptura con lo establecido. Pienso en el término *occidente* que haremos bien en entender, más que en su simple alcance geográfico o político, en su dimensión cultural. Opone, en efecto, insistentemente Artaud al teatro convencional de nuestro hemisferio, la magia, el valor ritual, la emotividad irracional, la riqueza de imágenes, la fiesta ceremonial en que consisten las propuestas escénicas que caracterizan al teatro oriental. Por recordarlo con palabras suyas, y sabiendo que en numerosas ocasiones expresamente nombra el teatro japonés o los espectáculos balineses, oigámosle cuando propone “un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas” (pág. 114). Y dado que los términos que voy recordando se encadenan unos a otros para provocar sucesivos comentarios, el lector habrá advertido que usa Artaud el término “trance”, advertencia tras la cual quedo obligado a recordar que hay mucho de terminología religiosa en las impulsivas propuestas del francés. En “El teatro y la peste”, uno de los capítulos esenciales de su libro, tras apoyarse en San Agustín para proponer paralelismos entre opiniones de aquél en *La ciudad de Dios* y los efectos que, según Artaud, debe provocar el teatro, no duda en proclamar que el teatro —y siguen los paralelismos religiosos— necesita de apóstoles enfervorizados que lo difundan: “Ahora se plantea saber si en este mundo que cae, que se suicida sin saberlo, se encontrará un núcleo de hombres capaces de imponer esta noción superior del teatro, hombres que restaurarán para todos nosotros el equivalente natural y mágico de los dogmas en que ya no creemos” (pág. 55).

Pero me parece que pongo de relieve la parte de sus proclamas que conserva mayor

actualidad si destaco como mensaje esencial de Artaud su propuesta de romper la supremacía de la palabra inclinando la balanza hacia los componentes plásticos de la representación teatral. Son muchas las ocasiones en que sus afirmaciones no dejan lugar a ambigüedades: “El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico” (pág. 100). De ahí la rotundidad de su oposición al teatro que necesita “emplear palabras para expresar ideas claras. Para mí las ideas claras, en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas” (pág. 65). Es la suya una propuesta no de equilibrios, sino de basculación absoluta hacia los componentes no verbales del fenómeno teatral. De ahí la firmeza con que puede descalificar planteamientos distintos: “El autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro” (pág. 103).

Si le rebajamos tonos y, sobre todo, descalificaciones excluyentes, cuánto beneficio puede derivarse para la vida teatral de afirmaciones artaudianas tan radicales como aquella de que “el teatro, arte independiente y autónomo, ha de acentuar para revivir, o simplemente para vivir, todo aquello que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura y de cualquier otro medio escrito y fijo” (pág. 140). O, en la misma dirección, pero, si cabe, más audazmente: “Sólo tiene derecho a llamarse autor, es decir, creador, quien tiene a su cargo el manejo directo de la escena” (pág. 153).

Volver hoy a Artaud en *El teatro y su doble* es cargarse de razones para reabrir el debate entre teatro como texto y teatro como espectáculo. Debate que, en mi entender, debe resolverse, por decirlo con expresión de Anne Ubersfeld en *Lire le théâtre*, con fuga inteligente tanto “del terrorismo del texto como del terrorismo escénico”. No es ése, desde luego, el mensaje gritado por Artaud. Él, en su oposición al logocentrismo o al imperialismo textual, que diría Patrice Pavis en *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, se instaló visceralmente en uno de los polos del debate. Leerlo hoy, y es mi propuesta y es el sentido que le encuentro a esta revisitación que también recomiendo al lector, puede servir no sólo para reconstruir uno de los capítulos de la reciente historia del teatro occidental sino también para reafirmar nuestra fe, si es el caso, en un teatro inte-

grador de componentes verbales y extraverbales, con permanente advertencia a escapar de los extremismos, digamos protextuales, que denunciaba Artaud. Si se me hace caso también a mí, que no soy poeta, ni artista, ni hombre de teatro, ni marsellés de madre griega, pero que escribo justamente estas reflexiones en los mismos alrededores de esa

cincuentena que apenas tuvo tiempo de coronar Artaud, se deberá huir igualmente del extremismo proescénico que el francés proclamaba. A esta equidistancia entre los extremos alguno la bautizará como postura de síntesis. Yo prefiero llamarla actitud centrista por que parezca que alguna vez algún centrismo puede ser inteligente. ■

### Fragmento de *El teatro y su doble*. de Antonin Artaud

“¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no obedece a la expresión de la palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización?”, págs. 60-61.

“Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer a todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado”, pág. 61.

“En nuestro teatro, que vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra, ese lenguaje de signos y de mímica, esa pantomima silenciosa, esas actitudes, esos ademanes, esas entonaciones objetivas, en suma, todo cuanto hay de específicamente teatral en el teatro, todos esos elementos, cuando existen fuera del texto son para todo el mundo la parte inferior del teatro; se los llama oficio negligentemente, y se los confunde con lo que se entiende por puesta en escena o realización, y hasta podemos considerarnos afortunados cuando la expresión puesta en escena no se emplea para designar esa suntuosidad artística y exterior que corresponde exclusivamente a los trajes, a las luces y al decorado”, pág. 64.

“Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización —es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental”, pág. 65.

“El espectáculo del teatro balinés, que participa de la danza, del canto, de la pantomima —y en algo del teatro, tal como aquí lo entendemos—, restituye el teatro, mediante ceremonias de probada eficacia y sin duda milenarias, a su primitivo destino y nos lo presenta como una combinación de todos esos elementos, fundidos en una perspectiva de alucinación y temor”, pág. 79. ■

# La hora más oscura, Emma, Atardeceres

de Lidia Falcón

Ignacio del Moral

**La hora más oscura,  
Emma, Atardeceres**

De  
Lidia Falcón

Edición:  
Vindicación Feminista  
Madrid, 2001

Lidia Falcón, histórica —en el más noble sentido de la palabra— activista del movimiento feminista en España, ha venido desarrollando, a lo largo de sus años de militancia, una singular carrera como dramaturga, mediante la cual ha ido elaborando desde el escenario una suerte de ilustración escénica de su pensamiento. Por lo tanto, el teatro de Lidia Falcón es un teatro abiertamente político, escrito desde una perspectiva feminista y de izquierdas, títulos estos que —incluso en estos en los que la desmovilización ideológica ha revestido de desprestigio las etiquetas o tomas decidida de postura, y premia las posiciones ambiguas, teñidas de relativismo o de abierto cinismo— ella se ha ocupado de exhibir de manera orgullosa y desafiante.

Por lo tanto, cualquier lectura o apreciación de sus textos dramáticos estará condicionada, para bien o para mal, por su evidente condición de textos militantes. Creo que, en los tiempos que corren, esto constituye una rareza y una muestra de valor cuando menos singular y respetable. Sin dejar de reconocer que el teatro tal vez puede entrar en una vía muerta si se le considera exclusivamente como vehículo de transmisión de ideas y se atiende únicamente a una vocación transformadora de la sociedad a través de su incidencia en las conciencias individuales, también es cierto que la anemia ideológica de las propuestas escénicas de las últimas hornadas de autores, la preeminencia de la “escritura débil”, reflejo del “pensamiento débil” que se enseñoorea de los escenarios, es igualmente mortal y preocupante: ejercicios inanes de estilo, minimalismo reiterativo que se basa en el puro juego conceptual... escritura fragmentaria a base de frases inconclusas, que funciona casi como una partitura de música ambiental, han dejado hace tiempo de constituir una alternativa renovadora para erigirse en una tediosa, insípida y persistente moda

que deja la escena vacía de ideas y plagada en cambio de signos visuales y lingüísticos donde reinan la ambigüedad y el discurso abierto y que, finalmente, deja al espectador indiferente y con la sensación de haberse comido una especie de algodón dulce de feria, de aquéllos que se deshacían sin que diera tiempo de notar su presencia en la boca.

Frente a este teatro desmovilizado y, lo que es más preocupante, desmovilizador, la mera existencia de propuestas como las de Lidia Falcón, con todas las objeciones que puedan ponerse, constituye un saludable revulsivo, y un grato reencuentro con el teatro cívico y combativo cuyos presuntos excesos han sido sustituidos por la tenue gasa dramática de la ¿nueva? escritura.

El volumen que nos ocupa reúne tres piezas y un prólogo de la propia autora, en las que comenta brevemente las obras que el libro contiene: *La hora más oscura*, *Emma* y *Atardeceres*.

Son, según comenta la misma dramaturga, tres piezas escritas en momentos muy diferentes, y muy diferentes entre sí, aunque tienen, naturalmente, el nexo común de su intención crítica y reivindicadora de las mujeres como colectivo y como sujeto político.

*La hora más oscura*, escrita en 1987, corresponde, según la autora a “una época en la que se hizo imperativa una reflexión sobre la moral que el feminismo necesitaba elaborar”.

La obra pretende reflejar las contradicciones que se producen entre las feministas en el momento de buscar unas normas de relación entre hombres y mujeres en un momento de vertiginosos cambios, los años 80 en España, cuando la nueva moral surgida a partir de los 70, que implicó la abolición de tabúes y viejas morales represivas, no constituye, o al menos, no termina de constituir, una alternativa liberadora para las mujeres, que se





encuentran con nuevas formas de opresión y explotación sexual, revestidas de nuevas coartadas. Para Lidia Falcón, la ruptura de trabas y represiones se realizó en beneficio de los varones y las mujeres se encontraron nuevamente utilizadas y sexualmente explotadas por ellos.

El *La hora más oscura*, que es la obra más ambiciosa y extensa del libro, se reflexiona sobre cuestiones como la fidelidad sexual frente a la relación amorosa esporádica, las limitaciones a la aceptación de las tendencias sexuales, la aceptación o no de normas en la relación amorosa...

Articulada en torno a cuatro personajes femeninos (Isabel, María, Mercedes, Eulalia), adopta un tono dramático y tenso, de construcción tradicional, donde, de acuerdo con la adscripción de la obra al teatro de ideas, los personajes no tienen empacho en manifestar sus pensamientos en largos y bien estructurados monólogos.

Como decíamos al principio, cualquier apreciación de estas obras y de otras de la autora pasa por la aceptación de su condición de textos militantes. Por lo tanto, es absurdo reprocharles ciertos excesos a la hora de caracterizar los personajes o supe- ditar la acción dramática a la exposición de los problemas y conflictos sobre los que se reflexiona.

*Emma* (no consta la fecha de su escritura) supone un radical cambio de registro con relación a la anterior, ya que adopta la forma de un musical. Adopta un tono más ligero y asequible, aunque no exento, naturalmente, de virulencia.

A través de la relación entre una mujer separada, Emma, —abandonada por su marido cuando éste decide salir del armario y emprender una vida más acorde con su recién asumida homosexualidad— y su hija Cristina, la obra muestra de forma paródica la existencia de las mujeres separadas de cierta edad, que se ven de la noche a la mañana privadas de sustrato económico, afectivo y de respaldo social, sin haber tenido ocasión de adquirir una formación y unos recursos propios para encarar una vida independiente. La figura de la hija representa una cierta juventud frívola, interesada y mimada que ha hecho a sus padres rehenes de sus caprichos, que ha sido cuidada, nutrida y educada a unos niveles sin precedentes históricos y que, sin embargo, se

muestra incapaz de asumir responsabilidades de ningún tipo.

De acuerdo con su tono desenfadado, la obra propone un final esperanzador.

La obra alterna escenas habladas con cantables, en la tradición más clásica del teatro musical.

La tercera pieza, *Atardeceres*, acabada de escribir en 1994 y quizá la más lograda de las tres, tiene como origen una reflexión en torno a una emblemática obra anterior de la autora, *Tres idiotas españolas*. Tras una serie de representaciones en USA, alguien preguntó cuáles serían las *idiotas* sobre las que la autora escribiría veinticinco años después.

Así pues, esta obra es una especie de secuela, continuación o complemento de aquella. Las tres mujeres que hablan en los tres monólogos que la componen son de nuevo tres víctimas que a su condición de perdedoras sociales unen el agravante de ser mujeres. Tres mujeres, dice la autora “en el otoño de la vida que repasan, en un recuento minucioso de sus experiencias pasadas, desde un triste presente, los hechos y las circunstancias que ocasionaron su fracaso”.

Son Carmen, una mujer burguesa de 45 años, abandonada por su marido, que la deja por otra mujer más joven y que aún, tras tratar de recabar la solidaridad de los que le rodean, trata de explicarse lo sucedido; Manuela, mujer gallega, modesta, de unos 50 años, madre de una drogadicta que trata de conseguir justicia y eficacia en la lucha contra los narcotraficantes y que sólo obtiene frustración y al final, palos de la policía; y Ana María, mendiga alcoholizada que nos cuenta, con crudeza y sin asomo de autocompasión, los hitos de su trayectoria hasta llegar a la situación actual: un matrimonio roto en la edad madura por el descubrimiento de la homosexualidad del marido, abandono por parte de los hijos... Ternura y crudeza a partes iguales en los tres monólogos; tal vez al dejar que los personajes se expresen libremente y al pretender la comunicación a través de la identificación emotiva con ellos, es en estos tres monólogos donde, a pesar de ser evidente una vez más, la intencionalidad de la autora, el discurso se desliza por sí mismo de manera menos obvia que en las piezas anteriores, más distanciadas, y es el espectador quien lo reconstruye.

Entre las tres mujeres constituyen un amplio muestrario de la injusta situación de muchas mujeres, y repasan temas que constituyen el sangrante telón de fondo de nuestra presunta prosperidad: una sociedad cruel, insolidaria y materialista, profundamente

inhóspita para los débiles y que, lamentablemente, apenas encuentra reflejo crítico en los escenarios. Las obras de Lidia Falcón asumen valientemente esta responsabilidad y con ella, la cuota de polémica que lleva aparejada. Por insólita, es una postura digna de admiración. ■

# Baudelaire maldito y otras obras

de Francisco Torres Monreal

José A. Pérez Bowie

**Baudelaire maldito y  
otras obras**

De  
**Francisco Torres Monreal**

Introducción:  
**Francisco Cantalapiedra  
Madrid y Murcia**

Edición:  
**Espiral/Fundamentos y  
Editora Regional de Murcia,  
2001**

La labor del profesor Torres Monreal como estudioso del teatro y como docente era suficientemente conocida por cuantos nos interesamos por esas cuestiones, a cuya investigación, tanto en el terreno de la teoría como de la práctica escénica, viene dedicando sus esfuerzos desde hace varios años. Nos sorprende ahora con esta incursión en el terreno de la creación con la salida a la luz de un libro en el que se recoge una pieza larga, *Baudelaire maldito*, seguida de otras tres breves que llevan por título *Desayuno*, *Guernica y después* y *Ver pasar*. En esta muestra de escritura dramática de Torres Monreal se pone de manifiesto su condición de hombre de teatro total, poseedor de una amplia experiencia en la organización de talleres de dramatización y en el seguimiento permanente de la actividad teatral llevada a cabo en nuestro país y en los principales escenarios extranjeros. Y es que ninguno de los cuatro textos que nos propone en este libro son textos teatrales al uso, es decir, limitados a escritura de un diálogo y a algunas imprescindibles disdascalias destinadas a ser desarrolladas por la imaginación del presunto responsable de su puesta en escena. Al contrario, el autor actúa en cada caso asumiendo la labor de aquel y presentándonos sendas propuestas de espectáculo completas, donde el vuelo imaginativo no resulta incompatible con la atención a los detalles más nimios, que constituyen otras tantas lecciones de dramaturgia.

La pieza principal del libro tiene como eje temático la biografía de Baudelaire de la que se seleccionan una serie de momentos significativos para llevar a cabo una reflexión sobre la contradictoria personalidad del poeta romántico francés. En un paratexto que se incluye en la primera página, el autor se dirige a sí mismo una serie de preguntas en las que nos proporciona algunas pautas para comprender la intencionalidad que ha presidido este intento dramático: “¿Es posible dibujar en un drama-espectáculo el retrato de un alma, aunque fallen muchas de las anécdotas perceptibles y contables de la vida? ¿Es posible leer dicho espectáculo conformado como un todo en el que las ceremonias de la existencia, sus alucinaciones y pesares se mezclen con la poesía y la prosa de lo cotidiano?”. De ahí que no nos encontremos ante una biografía en sentido estricto (exposición de los momentos claves de una vida en riguroso orden cronológico) sino ante un arriesgado experimento consistente en atrapar en 23 breves cuadros de muy variado tratamiento escénico lo más significativo de una existencia tan atormentada y de una personalidad tan compleja. En ese tratamiento se superpone lo onírico (las pesadillas y alucinaciones del personaje) y lo dialéctico (el enfrentamiento al tribunal que califica *Las flores del mal* de libro inmoral y blasfemo, las discusiones con los amigos revolucionarios), lo ceremonial (el cuadro titulado “La



entronización del libro” o el XXIII que lleva por título “Muerte y ascensión”) y lo intimista (los diálogos entre el poeta y su madre), todo ello potenciado por una sugerente escenografía en la que juegan un papel destacado los elementos pictóricos (mediante diversas proyecciones) y los musicales (algunos temas wagnerianos como *La cabalgata de las walkirias* o *Tanhauser* actúan como *leit-motifs*). En lo que se refiere al soporte textual, el autor ha conseguido ensamblar sin fisuras su propio discurso con el del personaje biografiado del que se insertan no sólo algunos de sus más significativos textos poéticos sino otros muchos procedentes de su correspondencia, de sus artículos periodísticos, de sus intervenciones públicas, de testimonio de sus contemporáneos, lo que deja entrever el complejo y riguroso trabajo de investigación llevado a cabo por Torres Monreal como paso previo a la escritura de la pieza. En definitiva se trata de una sugestiva síntesis de dos concepciones muy opuestas del teatro, la ritual y la documental, a la que el autor se ha arriesgado y de la que sin duda ha salido con éxito, como se podrá comprobar el día (esperemos que no muy lejano) en que suba a los escenarios en un montaje digno de su calidad. Son escasos los experimentos de este tipo en nuestro panorama escénico actual; recordemos, como uno de los escasos precedentes *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, de Alfonso Sastre, donde, partiendo de unos presupuestos estéticos e ideológicos muy similares, se ofrece una sobrecogedora crónica de los últimos días de Edgar Allan Poe, un personaje que tanto tiene en común con el autor de *Las flores del mal*. Resulta curioso comprobar, por otra parte, que tanto Sastre en esta obra y en todo su producción última, como Torres Monreal en la pieza que comentamos, someten el texto secundario a un tratamiento que desborda la mera función referencial que lo caracteriza: su elaboración estilística, la importante presencia de elementos narrativos, la personalización del sujeto enunciador mediante diversos procedimientos subjetivadores, las interpelaciones y guiños de complicidad al lector, etc., permiten deducir que los autores son conscientes de las escasas posibilidades de ver sus textos materializados sobre un escenario y tienden a presuponer como destina-

tario de los mismos a un sujeto individual entregado al placer de la lectura solitaria en lugar del espectador colectivo dispuesto a vivir, dejándose arrebatar por ella, la magia de la representación.

Las tres piezas breves que junto con la comentada integran el volumen son otras tantas propuestas escénicas, articuladas en cada caso sobre un complejo juego intertextual en las que se vuelve a poner de manifiesto la mencionada experiencia de Torres Monreal en el terreno de la dramaturgia. La primera de ellas, *Desayuno*, se subtitula *Homenaje a Samuel Beckett* sobre texto de Jacques Prevert y está inspirada, sin duda, en *Acte sans paroles* del autor irlandés; el recitado de un poema de Prevert actúa como subtexto dramático, para una acción que el autor deja en gran medida a la inspiración de los actores.

En *Guernica y después*, subtitulada *Homenaje a Picasso*, se lleva a cabo una denuncia de los crímenes del fascismo mediante una también muy original propuesta dramática en la que las figuras de la *Commedia dell'Arte* protagonistas de algunas pinturas de Picasso, interactúan con otras escapadas del cuadro inspirado en el bombardeo de la villa vasca. Un tono que, en algunos momentos, raya lo panfletario, desvirtúa, quizá, la grandeza épica de esta obra. La pieza que cierra el volumen, *Ver pasar*, lleva como subtítulo *Ensueño escénico* sobre *Las nubes* de Azorín y se trata de otro experimento escénico en el que aparecen sobre la escena el autor alicantino en el momento de leer *La Celestina* y en el de escribir su interpretación sobre la misma, los dos amantes protagonistas de la tragicomedia y un juglar que recita versos del Romancero y del *Libro de buen amor*. A través de sus palabras, Torres Monreal nos propone una reflexión sobre el paso del tiempo y sobre la pasión amorosa teñida de melancólico lirismo. Terminemos mencionando la cuidada edición en que se presenta este conjunto de piezas dramáticas, llevada a cabo por Fernando Cantalapiedra, quien la completa con una útil introducción y con algunos apéndices documentales que aclaran datos sobre la biografía de Baudelaire o que informan sobre la bibliografía de Torres Monreal. ■

# Antonio Buero Vallejo

## dramaturgo universal

Varios autores

Domingo Miras

**Antonio Buero Vallejo**  
**dramaturgo universal**

De  
Varios autores

Edición:  
Mariano de Paco y  
Francisco Díez de Revenga  
Cajamurcia,  
Obra Cultural, 2001

He aquí un libro fundamental para nosotros, ahora que Buero nos ha dejado. Aquel curso “Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal” que la Universidad de Murcia celebró muy pocos meses después del fallecimiento del genial dramaturgo, se ha materializado en un libro que recoge las ponencias que lo integraron y, al darles forma impresa, ha facilitado su prolongación en el tiempo, les ha dado una perennidad que ahora y en el futuro permite volver sobre lo que allí se dijo, recuperar unos pensamientos, unas consideraciones, unos análisis que, por referirse a nuestro primer autor ya desaparecido, son testimonios de inapreciable valor, de cuya conservación hay que congratularse.

Los participantes no sólo pusieron a contribución sus conocimientos y su criterio, sino que en ningún caso ocultaron el afecto o el cariño que sentían por la persona del autor al que estudiaban, lo que no deja de ser igualmente un importante factor para su mejor comprensión, ya que presupone en él unos valores personales que sólo constan a quienes tuvimos la suerte de gozar de su trato personal y que, sin embargo, son dignos de llegar al general conocimiento.

Y si, por añadidura, en el mismo libro aparecen también tres textos inéditos del propio Buero, puedo decir con toda honestidad que no encuentro adjetivo alguno que ni por aproximación pueda dar idea del valor que para mí tiene el libro en cuestión. Por eso, en lugar de intentar dar un juicio de conjunto que, en este caso, sería por mi parte una temeraria petulancia, procuraré ceñirme a un método descriptivo para, en pequeñas dosis, ir poco a poco desgranando su contenido, de manera que el lector de esta reseña pueda hacerse una idea del contenido del libro, ya que no de su valor.

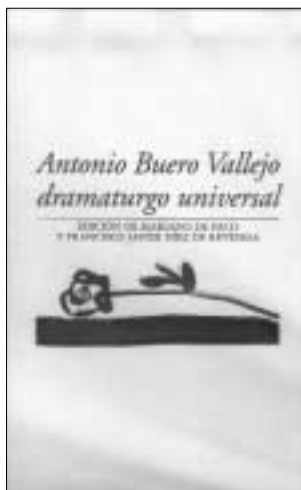
El dramaturgo Ignacio Amestoy, profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, abre el volumen con un análisis del discurso de ingreso de Buero en la Real Academia “Tres maestros ante el

público”. Amestoy, con inteligencia y amor, no sólo muestra la visión de Buero sobre Valle (crónica) y sobre Lorca (impresión), sino también sobre sí mismo (memoria), desde los propios criterios utilizados por nuestro maestro al analizar a los anteriores.

Sigue Francisco Javier Díez de Revenga, de la Universidad de Murcia, para hablar de un aspecto de Buero que sólo conocen sus seguidores más cercanos: su poesía. Una poesía que merecería ser más conocida, una poesía que, además de su condición de homenaje poético a los poetas del 27 a los que tanto leyó y amó a lo largo de su vida (Aleixandre, Gerardo Diego, Alberti, Lorca, Dámaso Alonso, Guillén) o a otras figuras por él especialmente admiradas, como Velázquez, es expresión siempre de su intimidad personal, siempre revelación, desvelamiento, iluminación.

Víctor Dixon, del Trinity College de Dublín, aborda en su trabajo un aspecto frecuente en el teatro de Buero: el de la soledad, la “irremediable” soledad humana. La soledad de tantos de sus personajes, la de Silverio (*Hoy es fiesta*), al que el propio Buero tacha en cierta ocasión (“Comentario”, con sus primeras ediciones) de egoísta con excesiva severidad, según Dixon porque en realidad pensaba en sí mismo, y lo hacía con la autoexigencia moral extrema que hizo de él el hombre ejemplar que era. También en sus pinturas y dibujos aparece la soledad, incluso en los títulos... Un emocionante recorrido por la soledad de tantos personajes, de tantos caracteres, de tantas ansiedades inútiles, de tantas luchas perdidas.

El trabajo de Martha T. Halsey (Penn State University) se centra en los espacios cerrados, los símbolos carcelarios que con tanta frecuencia aparecen en el teatro de Buero. Los espacios cerrados que tienen su oponente en imaginarios espacios abiertos y libres, espacios utópicos a cuyo alcance los personajes aspiran.



El profesor de la City University de Nueva York, Marion Peter Holt, después de evocar su conocimiento personal de Buero y las traducciones que él mismo hizo de varias de sus obras, ofrece un panorama bien triste de la recepción de su teatro en los Estados Unidos, donde sólo los hispanistas le conocen y sólo se le monta en las Universidades, salvo aisladas excepciones.

“El primer cuento de Buero Vallejo”, titula Luís Iglesias Feijoo (Universidad de Santiago de Compostela) su intervención. Y en él recuerda que el propio Buero le regaló una copia del ejemplar mecanográfico de *El único hombre*, que escribió a los 16 años y con el que ganó el primer premio de un concurso organizado por la Federación Alcarreña de Estudiantes. Un cuento que se incluye al final de este libro y que, por decisión de su autor, no figura en las *Obras Completas* editadas por Iglesias Feijoo y Mariano de Paco.

David Johnston, de la Queen's University de Belfast, plantea los problemas insolubles de la traducción, lo que hace que un mismo texto pueda tener varias traducciones igualmente fieles en su inevitable infidelidad, aplicándolo al teatro de Buero. La peculiar relación “cervantina” del teatro de Buero con el público, sería otra dificultad añadida. Aboga por traducciones de Buero al inglés que sean meros pre-textos para la representación, que no sean literales.

Los recuerdos personales más entrañables, el anecdotario de una larga, cordial relación con el maestro y con el hombre, son la aportación de Patricia O' Connor (University of Cincinnati) a este libro que es curso académico y es homenaje.

César Oliva (Universidad de Murcia), por su parte, hace un profundo análisis de las huellas del Buero pintor en el Buero dramaturgo y, tras recordar las didascalías que describen los lugares de la acción con minuciosa plasticidad pictórica, estudia *Las meninas*, *El sueño de la razón*, *Diálogo secreto* y *Misión al pueblo desierto*, con protagonista pintor las dos primeras y con juicios originales e iluminadores las otras (sobre *Las bilanderas* o sobre el relieve en la pintura), para concluir que también la pintura fué para Buero un instrumento, esta vez metafórico, para alcanzar la verdad.

Glosando la frase que el propio Buero pronunció sobre sí mismo para cuando su

existencia física finalizase, Mariano de Paco (Universidad de Murcia) rastrea lo autobiográfico en la obra bueriana, con especial atención a la pervivencia de su amada vocación pictórica, su experiencia de guerra y de cárcel, su formación moral y artística en la infancia y la adolescencia. Un trabajo en que, sin menoscabo de su importancia teórica y su poder de esclarecimiento, trasciende con gran evidencia la nostalgia por el amigo perdido.

El escritor Enrique Pajón Mecloy lleva a cabo un profundísimo análisis filosófico en que la obra de Buero aparece como la portadora de la semilla de una nueva filosofía o un nuevo humanismo que asume y supera el nihilismo nietzscheano y que, configurando al hombre no como el individuo aislado en que lo recluye el principio del cogito cartesiano, sino como interlocutor de su entorno y de sus semejantes, establece a la ética como fundamento de un orden nuevo, una vez desligada de su anterior vinculación a un mandato externo.

El profesor de la Universidad de Saarbrücken, José Rodríguez Richart, expone a continuación, detallándola exhaustivamente, la recepción que en Alemania ha tenido el teatro de Buero Vallejo, obra por obra, sus lugares de estreno, directores y actores que las montaron, juicios críticos que aparecieron en la prensa con transcripción de largas parrafadas literales, estudiosos que se han ocupado de Buero... Un trabajo de aportación de datos verdaderamente abrumador, seguido por una completa bibliografía de Buero en Alemania: una incomparable masa de materiales para quienes quieran construir cualquier trabajo de valoración detallada del eco alemán de nuestro primer dramaturgo.

Magda Ruggeri Marchetti, de la Universidad de Bolonia, se interroga sobre el pensamiento religioso de Buero en su más profundo sentido. Su evidente agnosticismo práctico, en aparente contradicción con ambigüedades como las de *La señal que se espera* y, sobre todo, *Irene o el tesoro*, en que Juanito y la Voz parecen tener existencia más allá de la mente de Irene. Por otra parte, recuerda la gran cultura científica de Buero, su dominio de la teoría de la relatividad y de la física cuántica, en que la causalidad y el tiempo se cuestionan, las ideas de Wittgenstein o de Gödel, para concluir declarando

que la famosa incertidumbre bueriana se confirma una vez más en su visión de la trascendencia.

Virtudes Serrano (Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia), en su trabajo “Antonio Buero Vallejo en perspectiva”, entra en una valoración global de la totalidad de su legado, demostrando su condición de renovador del teatro español, la senda que trazó para que los jóvenes la sigan, la clarividencia con que abordó la tragedia y la tenaz constancia con que defendió su necesidad, las innovaciones técnicas que introdujo, la variedad de sus estructuras dramáticas, siempre adecuadas a las exigencias de cada uno de sus temas, y, en fin, la luminosidad de su magisterio y la pervivencia de su obra.

Por último, tras la muerte de la tragedia que Steiner denunció, señalando que después de la tragedia barroca y el ascenso social de la burguesía no quedaba más posibilidad que el drama, Buero, como el último Ibsen, Strindberg y Buchner, como Miller y como Unamuno (más que como Valle y Lorca) la acometió con éxito, y eso ya desde sus primeras obras. Así lo señala Gonzalo Sobejano (Columbia University, N.York) en su trabajo, al analizar *Las palabras en la arena*, *El terror inmóvil*, *Hoy es fiesta* y *Las cartas boca abajo*, con la que en 1957 cierra una primera época, según aprecia Iglesias Feijoo.

Son, pues, quince trabajos que analizan en profundidad otros tantos aspectos de Buero y su teatro. Su interés, por tanto, es enorme, y su conjunto configura un libro extraordinario. Pues, bien: sin embargo, aún falta lo mejor. En calidad de Anexo, encontramos al final del volumen tres textos inéditos del propio Buero. Textos juveniles, de naturaleza no dramática, que para un amante del gran maestro, sin necesidad de que sea un especialista, tienen un valor incalculable. Un cuento escrito a sus

dieciséis años y dos trabajos teóricos sobre pintura, dos pequeños ensayos redactados alrededor de sus veinte.

Un Buero distinto, un Buero ignorado que repentinamente se nos muestra para que podamos conocerle mejor. En el cuento *El único hombre* hay ya simientes inconscientes del futuro Buero dramaturgo, como cuando, en su comienzo, dice: “Lo mudable y transitorio —y ésto ha de ser mi perdición— me atrae demasiado”. Lo mudable y transitorio, ¿no puede ser ya una premonición de la efímera representación teatral, lo fugaz y precario de la vida que aparece sobre las tablas, cada vez que se encienden las luces? ¿y no sería esa la perdición del pintor en ciernes, para que a su costa se salvase el futuro dramaturgo? Y esa exaltación de la vida —incluso con mayúsculas— como fuente de inspiración, ¿no está acaso en la totalidad de su futura trayectoria?

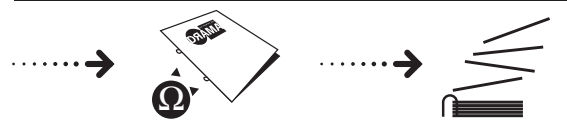
En cuanto a los ensayos *Temas para un concurso* y *Por el buen velazquismo*, aun siendo de índole rigurosamente técnica, nos dejan ver a un Buero que, apasionado por la pintura, la entiende de una manera radicalmente viva, como podemos ver cuando sostiene que el pintor ha de concentrarse en el sentido de la vista, descubrir y plasmar sus posibilidades, perfeccionar su expresión pictórica, en lugar de tratar de interpretar la realidad por vía intelectual.

Se confirma así el libro de referencia como un libro complejo y vario, en el que caben la exposición e interpretación académicas y el descubrimiento de lo inesperado, textos nuevos —nada menos— de Buero, que ayudan a nuestro mejor conocimiento de esa etapa lejana y oscura de su vida previa a la contienda civil en que, orientado en una dirección distinta a la definitiva y pública, más misteriosa y velada se muestra su figura. ■



COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega





# CÓMO LEE TEATRO UN APOCALÍPTICO

Sé que tengo guardado en el "software" de mi memoria el recuerdo gozoso de la conversación sobre las gallinas en *Rómulo el grande*, de Friedrich Dürrenmatt. Sé que leí algunas decenas de obras y reflexiones en la revista *Primer Acto*. También recuerdo aquel invierno del 81 en que asistí a cinco sesiones de los clásicos en la Comédie Française y cómo salía conmocionado al frío de las tardes de París. Después tuve la suerte de asistir, como Director de Publicaciones de la Universidad de Murcia, al nacimiento de las traducciones de Shakespeare realizadas por Ángel Luis Pujante, con ilustraciones sobre algunas representaciones prototípicas acompañadas de letra y música de canciones y allí edité algunas obras de escritores españoles de teatro contemporáneo.

Luego vinieron los trabajos y los días. He asistido a algunas representaciones, a algunos festivales y tengo algunas docenas de obras teatrales en vídeo: Shakespeare, Calderón, Lope, Chéjov, A. Miller, Los jóvenes airados ingleses, Molière, Valle-Inclán, Beckett, F. Arrabal, Buero...

Pero, desde siempre, dado que habito uno de los Finisterres de Europa, el teatro ha sido para mí un acto de lectura. Leer el teatro es para mí leer un canon imaginario de interpretaciones simbólicas, alejadas de cualquier pretensión aristotélica o del realismo socialista. Por eso leo a los clásicos. Dado que soy ajeno a las modas estructurales, deconstructivas o posmodernas, leo literatura, es decir, releo aquellos libros en que el silencio de la lectura adensa el esplendor, sin pararme a pensar en la teoría de los géneros. Ignoro las veces que he recorrido la *Orestíada*, las tragedias de Sófocles, las razones de Medea, las risas de Falstaff, los *Exiliados* de Joyce, las comedias de Molière, los dramas de Calderón... Cada vez más releo menos obras y me centro en las obras completas de una decena de autores. Creo que es preciso cultivar aquellos

libros que han sido leídos y releídos sin descanso por varias generaciones de lectores e incorporar a su lectura una serie de trabajos de alto nivel crítico (por ejemplo, las *Antígonas*, de George Steiner) que incidan en las diversas relecturas que pasen o hayan pasado por canónicas.

No renunciaré nunca a oír las voces del teatro representado, en especial la de los autores vivos; tampoco renunciaré a verlo en cine, como hago con la magnífica relectura que Kurosawa realizó de *El rey Lear* en *Ran*. A veces puedo alzar la voz y oírme recitar los versos octosílabos o los sonetos, pero no abdicaré de las frases leídas en silencio, subrayadas, acotadas, anotadas en las libretas que componen mis bocados de oro.

Por supuesto que sé del ambiente de las Corralas, del murmullo de las Cazuelas. He estado entre algunas bambalinas. Pero pienso que hoy existe demasiado ruido y, tal vez por apocalíptico, creo que el silencio está en peligro. Por eso releo en silencio, de un tirón durante semanas o meses, las Obras Completas de aquellos autores de un canon imaginario que se dedicaron a plasmar en algunas obras teatrales los mitos fundacionales de la humanidad. Sé que es una petición de principios decadente, pero esa manera de leer hace que se fijen en la memoria centenares de versos que, aprendidos como entonces, vuelven cuando se les convoca. Es decir, se puede ejercitar de paso la memoria, que disminuye con los años a no ser que la ejerzas, según consta en Cicerón, de esas ristas de palabras que, trenzadas por los autores canónicos, han edificado los mitos fundamentales del conflicto entre los dioses, las mujeres, los hijos, las pasiones, los hombres, la traición, la ciudad, los celos y el Estado. ■

**José Perona**  
Maestro de Gramática. Universidad de Murcia

# FERNANDO ARRABAL

Premio Nacional de Teatro 2001

Ángel Berenguer

El teatro de Arrabal puede verse, actualmente en España con frecuencia, como consecuencia de la normalización de la vida ciudadana, gracias al establecimiento de un orden democrático en el que las libertades civiles han posibilitado su representación en todos los espacios teatrales españoles. Con ello, su obra teatral que nace de una historia personal compleja entrelazada con el devenir, no menos traumático, español, puede, por fin, formar parte del legado escénico de nuestro país. En este contexto de libertades ha recibido el *Premio Nacional de Teatro*. Esta circunstancia justifica las palabras que siguen y que se unen al conjunto de valoraciones positivas que este hecho ha suscitado en su tierra.

Aunque la Dictadura intentó ignorar (como muchos publicistas y críticos de la época) su importancia en el marco del teatro mundial, su obra aparecerá, a partir de entonces, de una manera intermitente en el teatro universitario e independiente, en funciones únicas, y con una escasez de medios que no pueden paliar los esfuerzos, la buena voluntad y el entusiasmo de los grupos no-profesionales que lo montan. Mientras su teatro da la vuelta al mundo (el *No japonés* lo estrena en 1974 y lo convierte así en el primer autor occidental en su repertorio, Víctor García repone *El cementerio de automóviles* en Brasil, Lavelli *El arquitecto y el emperador de Asiria* en Nuremberg y Tom O'Horgan —el director de *Hair*— estrena esta misma obra en Nueva York el 27 de mayo de 1976, etc.), en España se ignora su existencia, o se critica una obra que no puede defenderse a sí misma, por no estar publicada de una forma seria y continua, ni siquiera durante los primeros años de la transición política. De sus dieciocho volúmenes de teatro sólo unas obras aparecieron durante la dictadura, en español, en revistas especializadas o publicaciones minoritarias, y ello agravado por la circunstancia de ser textos mutilados, según hemos anotado más arriba, y sólo algunas hasta hoy han visto la luz en nuestro país.

El teatro de Fernando Arrabal consta, hoy, de un centenar de obras desde *Pic-nic* (1952), una de sus obras más famosas y una sátira de la guerra "fratricida", hasta *Carta de amor* (2000), y varias óperas (dos ya estrenadas). Su obra comprende novelas y textos (*Baal Babilonia*, 1958, *El entierro de la sardina*, 1960; *La piedra de la locura*, selección de textos pánicos publicados por Bretón en La Brèche, 1962; *Carta al general Franco*, 1971; etc., etc.), así como poesía (desde los *sonetos pánicos* publicados en Índice, 1963 y 1966, hasta *Mis humildes paraísos*, 1985). Escribe sobre

ajedrez, publica varios libros de fotografías (*Le New York d'Arrabal*, 1973) y dirige varias películas (*Viva la muerte*, *Iré como un caballo loco*, *El árbol de Guernica*, *La odisea de la Pacific*). Su actividad es inmensa, tanto, que podría decirse que es uno de los pocos españoles que participan hoy, activamente, en la creación de la cultura occidental.

La obra y la persona de Arrabal se convirtieron en piedra de escándalo, en la España de la época, para conservadores, liberales y reformistas, atentos a la especulación de un cambio posible sin ruptura. Tanto fue así que un ministro español, lo colocó en 1976 en una lista de los seis españoles no gratos y que no podrían volver a España, en caso de apertura, junto con La Pasionaria, Lister, el Campesino, Carrillo y Alberti.

Durante los años de la Transición Política Española Fernando Arrabal adoptó posturas que sobresaltaron a la opinión pública. En realidad, su obra y su actitud intelectual, que sólo había llegado a círculos culturales relativamente restringidos, era esperada como un discurso ideológico de izquierda, planteado en un lenguaje de orden y penetrado de un rigor formal expresivo acorde con el status que le acordaban los nuevos medios de comunicación. Como otros escritores reconocidos por la nueva situación, Arrabal debería haber adoptado una pose digna para la instantánea de la gloria. Debería haberse acercado a las distintas y sucesivas fuentes del poder social y político, y adoptar las posturas requeridas por las circunstancias a la clase intelectual.

Sin embargo, Arrabal seguiría siendo fiel a sí mismo y al discurso del individuo que se enfrenta a su entorno con las pobres (y temibles) armas de su talento y su imaginación. Con él reaparece un lenguaje poco usual en el encorseado mundo de la cultura, que alcanzará cotas de popularidad insospechadas gracias al malentendido que sufre la opinión pública dirigida por plumíferos de más cacareo que enjundia. En este terreno se sitúan sus acciones más comentadas y menos entendidas, en las que recoge la vieja tradición del lenguaje surrealista. A ello une la provocación, lo que no arregla las cosas en el contexto de la actual Democracia Española. Parece como si los españoles hubiéramos olvidado el valor de la palabra y la temiéramos tanto que hubiéramos decidido encerrarla en el cajón sombrío del "¡ja estas alturas!". Entre el miedo y el desencanto se sitúa la tenue frontera en la que abandonamos nuestras más lúdicas emociones, cuando descartamos el juego como lenguaje hábil de una inteligencia que se descubre a sí misma en conflicto con su entorno. ■

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

