

LAS PUERTAS DEL  
**DRAMA**

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO) 

300 pta. Siglo xx. Verano 1999. Número (-1)



**SGAE**  
**1899-1999**

**Dar vida a los sueños**

Eduardo Bautista García

(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

TESORERO  
Juan Polo Barrena

VOCALES  
Fernando Almena Santiago  
María Jesús Bajo Martínez  
David Barbero

Josep María Benet i Jornet  
Fermín Cabal Riera

Salvador Enríquez  
Yolanda García Serrano  
Juan Alfonso Gil Albors  
Raúl Hernández Garrido

Manuel Lourenzo  
Ignacio del Moral  
Miguel Signes Mengual  
Antonio Onetti  
José Sanchis Sinisterra

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

EDITA  
AAT

DEPÓSITO LEGAL  
M-6443-1999

DISÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES  
Martín Moreno y Pizarro

IMPRIME  
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR  
300 pta

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)  
1.000 pta

OTROS PAÍSES  
1.500 pta

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:  
C/ Sagasta, 28, 5º. 28004 Madrid  
Tfno. y fax: 915 94 47 98

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

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

# S U M A R I O

## 3. Tercera [a escena que empezamos]

Centenario feliz

Jesús Campos García

## 4. Dar vida a los sueños

Eduardo Bautista García

## 7. La razón, la ley (y el número)

Alberto Fernández Torres

## 12. Casa de citas o camino de perfección

## 13. Jornadas Teatro y Democracia en la SGAE

José Monleón

## 15. La delicada frontera de los géneros dramáticos

Miguel Medina Vicario

## 18. El hecho teatral como manifestación artística

Juan Polo Barrena

## 21. Teatro en Londres.

En el Royal Court Theatre de Londres el autor es el rey

Irène Sadowska Guillón

## 24. Entrevista

Las manos, o cuando la Alternativa despierta

Cristina Santolaria

## 30. Cuaderno de Bitácora

Carta de amor

Fernando Arrabal

## 32. Libro recomendado

*El teatro del absurdo* de Martin Esslin

Santiago Martín Bermúdez

## 35. Reseñas

**Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 1999.** Por Cristina Santolaria; **La zarzuela chica madrileña de Fernando Doménech.** Por Mariano de Paco; **El lóbulu y las orejas de Maxi Rodríguez.** Por Javier Maqua; **Mujeres sobre mujeres: teatro breve español de Patricia W. O'Connor.** Por Virtudes Serrano; **Pipirijaina. Historia, antología e índices.** Por Salvador Enríquez

## 43. El teatro también se lee

El texto teatral como partitura del teatro

Tomás Marco

## 44. Algo más que una sociedad de gestión

Enrique Centeno



(ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO)

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



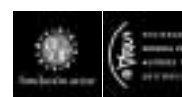
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural



Comunidad de Madrid  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Centro de Estudios y Actividades Culturales





# Dar vida a los sueños

[Eduardo Bautista García]

Presidente del Consejo de Dirección  
de la Sociedad General  
de Autores y Editores



---

El reconocimiento de la libertad de asociación y la necesidad que sintieron los autores de gestionar sus propios repertorios, atropellados en demasiadas ocasiones, fue razón más que suficiente para el nacimiento de esta casa.

---

El 16 de junio de 1999 se cumplieron cien años de un sueño. Un sueño creado precisamente por quienes tienen como objetivo primordial en su vida hacerlos realidad: los autores. Las personas que son capaces de encerrarse en la soledad del escritorio para enfrentarse al enemigo de la página en blanco con la sola idea de comunicar sus propias ilusiones, su propia visión del mundo a partir de la imaginación y que nos ayudan a comprender un poco más y mejor nuestra propia realidad, a entendernos también un poco mejor a nosotros mismos. Fantasías que cobran vida propia, y que merecen ser, como cualquier vida, mimada, cuidada, respetada, protegida y, en caso necesario, defendida.

Este fue el motor que movió a los fundadores de la Sociedad de Autores de España hace 100 años, y ha de ser el que siga moviendo las estructuras de nuestra actual SGAE: defender los derechos de los creadores.

El siglo XIX se despediría en nuestro país después de haber marcado el reconocimiento de la libertad de asociación y con la plasmación de forma efectiva del derecho de autor. Ello, unido a la necesidad que sintieron los autores de gestionar sus propios repertorios, atropellados en demasiadas ocasiones, fue razón más que suficiente para el nacimiento de esta casa. Cómo no, un hecho casual vino a precipitar los acontecimientos. Sinesio Delgado lo relata con estas palabras:

“Un autor distinguido, a quien había negado una casa editorial un pequeño anticipo a cuenta del trimestre, se presentó

una tarde, cariacontecido y apurado, en las modestísimas del *Pequeño Derecho*, donde solían acudir algunos amigos.

Su queja produjo al principio sosegados comentarios, que fueron convirtiéndose en protestas airadas; subióse la sangre a las cabezas, y enardeciéndose los ánimos más de la marca, acabaron por acordar los allí reunidos que aquello no se podía tolerar (aunque antes había ocurrido un millón de veces) y que era preciso castigar a aquel editor que negaba la sal y el agua a una pobre víctima. ¿Cómo? Dándose todos de baja simultáneamente, y encargando a otra casa editorial la administración de sus obras. Y calándose los sombreros, se lanzaron rápidamente hacia la puerta.

Ya estaban en la calle cuando Chapí, que iba a la cabeza del grupo, tuvo una ráfaga de inspiración benéfica, y olfateando una lucha próxima, titánica y noble, alzó el brazo para

---

contener la marcha de los demás, y dijo: ¡Esperad! ¿Qué se adelanta con salir de un editor para entrar en otro? ¿Por qué no nos quedamos aquí con Sinesio?

Cayeron las palabras sobre las frentes ardorosas como lluvia de mayo, y convinieron todos allí mismo en constituir una Sociedad nueva que había de ser administrada por la del *Pequeño Derecho*.

Deprisa y corriendo se redactaron los estatutos, se buscó dinero debajo de la tierra o se inventaron combinaciones para salvar a aquellos de los presentes que debían algo a las casas editoriales, se habló a cuantos podían aceptar las bases acordadas, y el día 16 de junio de 1899 los señores D. Vital Aza, D. Miguel Ramos Carrión, D. Ruperto Chapí, D. José Francos Rodríguez, D. Tomás López Torregrosa, D. Carlos Arniches, D. Joaquín Valverde y Sanjuán, D. José López Silva, D. Eugenio Sellés, D. Eusebio Sierra y el que esto escribe, reunidos ante el notario D. Antonio Turón, constituyeron y fundaron la Sociedad de Autores Españoles, llamada a los más altos destinos, en sustitución de la *Asociación Lírico-Dramática*, que no era más que una amenísima conversación de Puerta de Tierra”.

A partir de aquel momento, los autores se vieron representados por una Junta Directiva integrada por los fundadores, que retenía a favor de los autores el 8% de la recaudación de provincias y el 15% del extranjero, lo que suponía una mejora sustancial de la situación anterior impuesta por las casas editoriales. El empuje y valor de Sinesio Delgado le hizo sacrificar su tiempo y el éxito que venía cosechando su producción creativa, hasta lograr que la SAE se convirtiese en una realidad. Ruperto Chapí le felicitaba “por su gallarda iniciativa, más trascendental de lo que a primera vista pudiera parecer”, reconociendo así expresamente el papel que Delgado realizó como promotor del proyecto.

A esta iniciativa, se irán uniendo con los años actividades complementarias y fundamentales, como la creación de un archivo único, enriquecido desde el primer momento con las aportaciones de los repertorios de los propios autores. El pionero sería el propio Ruperto Chapí, que, en

un acto de generosidad y confianza en el proyecto que había llevado adelante junto a una decena de pioneros, decidió ceder, vender y traspasar a perpetuidad a la Sociedad de Autores Españoles su archivo musical y el derecho exclusivo de reproducción de sus obras. Desde aquel primer acto de cesión, el archivo musical de SGAE ha crecido hasta contar hoy con más de 10.000 obras líricas.

Desde sus inicios la SAE fue actor protagonista de todas las polémicas relacionadas con el mundo cultural. La Sociedad defendió siempre, llegando hasta las últimas consecuencias, la calidad del trabajo de sus autores. Uno de los primeros episodios de mayor repercusión fue con motivo de la proclamación como monarca al cumplir la mayoría de edad Alfonso XIII. Con este motivo, el Teatro Real programó una velada lírica compuesta en su totalidad por piezas del repertorio operístico italiano. Como protesta ante este desaire al repertorio español, la SAE hizo que la noche del 17 de mayo de 1902 en ningún teatro de España se interpretase ninguna obra de repertorio español “por la ignorancia del grado de progreso artístico a que ha llegado nuestra patria”, según la carta que la SAE dirigió al periódico “El Liberal”.

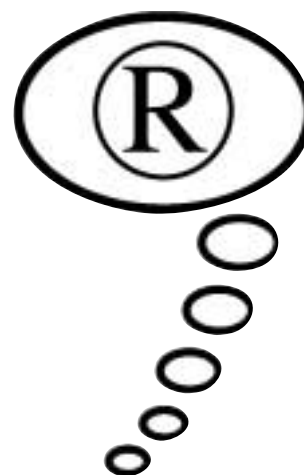
Como consecuencia del paso de los años, y de los cambios estructurales de la industria del espectáculo, en 1932, la SAE evolucionó en su organización, transformándose en la Sociedad General de Autores de España (SGAE). Este cambio suponía que las distintas Sociedades que habían integrado la SAE se federaban en una única institución sólida y dinámica cuyo principal objetivo sería ahora, con todos los creadores unidos, defender sus derechos comunes. Esta iniciativa fue protagonizada por nombres como los de Benito Pérez Galdós, Joaquín Dicenta, Gregorio Martínez Sierra, Manuel Linares Rivas, Pedro Muñoz Seca, Serafín Álvarez Quintero o Amadeo Vives.

La presencia en foros internacionales de la Sociedad ya destacaba en esas mismas fechas, cuando la SGAE participó en el Congreso Internacional de Sociedades de Autores celebrado en Viena.

---

Desde sus inicios la SAE fue actor protagonista de todas las polémicas relacionadas con el mundo cultural. La Sociedad defendió siempre, llegando hasta las últimas consecuencias, la calidad del trabajo de sus autores.

---



---

En 1982 la SGAE administraba 25.600 socios. Actualmente ya supera los 50.000 creadores. El ritmo medio de crecimiento es de 3.000 socios anuales.

---

La Guerra Civil supuso un quebranto también para el sector de la creación; la SGAE tuvo que escindirse, como toda España, en dos zonas. Durante los tres años recaudaban respectivamente una sede central en La Coruña y otra en Madrid. Esta traumática situación no se solventó con el término de la Guerra, pues el gobierno franquista prohibió la celebración de Juntas Generales hasta el año 1941. No obstante, y gracias a las diplomáticas gestiones de los representantes de la Sociedad, la institución fue recobrando su papel protagonista en la vida cultural de nuestro país, consiguiendo en 1952 la aprobación de sus nuevos Estatutos, por los que la SGAE era "la única representación legítima, dentro y fuera de España, de los derechos de autor, y por ende, única que podría cobrar y administrar tales derechos y defenderlos", tal como figuraba en el Boletín Oficial del Estado.

Bajo la presidencia de Jacinto Guerrero, en 1950 la SGAE adquiere el edificio que se ha convertido en el emblema de la "Casa de los Autores": el Palacio de Longoria, construido a comienzos de siglo por el arquitecto José Grases. La evolución de la institución de los creadores, se ha visto respaldada de forma creciente por la constante incorporación de nuevos socios y repertorios cada vez más ricos y variados; en 1982 la SGAE administraba 25.600 socios. Actualmente ya supera los 50.000 creadores, de diversos países del mundo, que confían en esta Sociedad para defen-

der y administrar sus derechos. El ritmo medio de crecimiento es de 3.000 socios anuales, de los cuales 2.500 son compositores, 230 autores de Gran Derecho, 190 autores audiovisuales y 80 editores.

En un esfuerzo por ampliar cada vez más la presencia de los diferentes sectores de la creación, a lo largo de los años se han ido incorporando nuevos colectivos. Con la Ley de Cinematografía de 1966 se reconoce a los directores cinematográficos como creadores, lo que refrenda la Ley de Propiedad Intelectual de 1987; en sintonía con esta legislación, los autores audiovisuales pasaron a integrarse en la SGAE. Esta Ley reconocía también a los coreógrafos el rango de creadores, lo que dejaba vía libre para la total integración de las Artes Escénicas dentro de la SGAE.

En 1995 la SGAE cambió su nombre de Sociedad General de Autores de España por el de Sociedad General de Autores y Editores. Ante el nacimiento de la SAE los fundadores no se arredraron ante el reto que suponía la inauguración de un nuevo y revolucionario siglo. El reto actual de nuestra Sociedad, renovada, fortalecida con la potencia creadora de sus socios, es el de afrontar un nuevo milenio en el que habrá que estar muy atentos a las posibilidades -de creación y, naturalmente, también de gestión- que nos aporten las nuevas tecnologías y en el que la profundización en el hermano mercado latino no puede por menos que ampliar nuestros horizontes. ■

## Hazte socio de la AAT

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



C/ Sagasta 28, 5ª planta  
Tfno. y fax: 91 594 47 98

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

# la Razón, la Ley [y el Número]

La ojeada al panorama que presentan actualmente las entidades que gestionan en todo el mundo los derechos de autor produce una vaga sensación de mareo: hasta 180 sociedades de 95 países forman parte en estos momentos de la CISAC (Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores), la organización que vela a escala mundial por el buen funcionamiento de la cooperación entre sus miembros y, en especial, por la aplicación recíproca y correcta de las Convenciones internacionales que tratan de regular la materia.

La simple aritmética señala que 180 entre 95 “da” casi a dos. En otras palabras: lo primero que el observador puede sacar en conclusión es que hay más de una entidad gestora por país de los derechos de autor. Y así es. Es cierto que en la mayor parte de estos países existe una única organización –o una organización abrumadoramente principal– que engloba la gestión de los derechos relativos a todas las disciplinas creativas. Sin embargo, también lo es que, en un número apreciable de ellos, son varias las sociedades que se ocupan, de manera especializada, a escala nacional o transnacional, de la defensa de los intereses de los creadores: así, encontramos nueve en Francia, siete en el Reino Unido, siete en Austria, seis en Holanda, tres en Bélgica, tres en Argentina, cuatro en México...; y, en el extremo opuesto, una sólo en países como Italia, Portugal, Venezuela o España.

Sin embargo, extraer de aquí la conclusión de que el panorama internacional de las sociedades de autor refleja más disparidades que aspectos comunes sería apresurado, cuando no erróneo. Una visión sólo ligeramente más detallada revela abundantes coincidencias y elementos comunes más allá de la abundante ensalada de siglas. Éstos son algunos de los rasgos más sobresalientes que cabe extraer de la información que ofrecen las propias entidades de algunos países muy cercanos cultural o geográficamente a España.

## Una historia más que centenaria

Sin ánimo alguno de esbozar una historia de los derechos de autor, y aunque sólo sea porque tampoco es un tema habitual en las tertulias de café, subrayemos para empezar que la legislación que regula los derechos de autor tiene ya una larga historia a sus espaldas.

Una de las primeras leyes sobre la materia fue promulgada en el Reino Unido en 1710, si bien durante largo tiempo la legislación británica sólo se ocupaba de las copias escritas no autorizadas. En cualquier caso, la regulación de los derechos relativos a la propia representación de obras dramáticas es también más que centenaria: en 1791, se aprobó la primera ley francesa que protege los derechos de los autores; y en 1833, la Dramatic Copyright Act reconoció a los autores británicos de “cualquier tragedia, comedia, pieza, ópera, farsa o cualquier otro entretenimiento dramático” el derecho exclusivo de representarla o de autorizar su representación... La propia Convención de Berna, que establece a escala internacional el reconocimiento de los derechos de autor en su doble vertiente moral (capacidad de que la obra sea divulgada sólo bajo autorización del autor) y patrimonial (derecho a recibir por ello una remuneración reglada), es nada menos que de 1886.

No debe extrañar, por tanto, que la mayor parte de las entidades que gestionan de manera colectiva estos derechos cuenten asimismo con una amplia trayectoria. La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) de Francia fue fundada en 1829 como fruto de la fusión de las dos Oficinas de percepción de derechos que existían desde

[Alberto Fernández Torres]

---

La Convención de Berna, que establece a escala internacional el reconocimiento de los derechos de autor en su doble vertiente moral y patrimonial, es nada menos que de 1886.

---

---

El asociacionismo autorral fue todo menos ingenuo o inocente. Nació explícitamente para defender a los creadores de una larga y constante situación de abuso.

---

finales del siglo XVIII (curioso: se habían creado dos para que, de la sana competencia entre ambas, se beneficiaran los creadores); la Society of Authors del Reino Unido, en 1884; la Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE), en 1891; la Société Belge des Auteurs Compositeurs et Editeurs (SABAM), en 1922; la Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), en 1925, la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), en 1934...

La propia CISAC fue creada en 1926, lo que da idea de que el desarrollo de este tipo de entidades a escala mundial era ya lo suficientemente sólido en el primer tercio de siglo, como para aconsejar la fundación de un organismo internacional que las agrupara.

Por el contrario, son lógicamente mucho más modernas las entidades que se han creado en muchos países para gestionar los derechos de autor específicamente ligados al desarrollo de la creación mediante técnicas audiovisuales, multimedia, etc., o la protección frente a las nuevas tecnologías de reproducción masiva de las obras artísticas.

### **Un nacimiento gestado en el medio escénico con una fuerte componente reivindicativa.**

Digámoslo cuanto antes: el asociacionismo autorral fue todo menos ingenuo o inocente. Nació explícitamente para defender a los creadores de una larga y constante situación de abuso.

Beaumarchais promovió la primera asociación francesa de autores porque se entraba a saco en las piezas de los escritores dramáticos y se les pagaba mal o nunca. George Bernard Shaw alentó la británica porque “cuando empezamos a trabajar, somos tan pobres y estamos tan ocupados, que no tenemos ni tiempo ni medios para defendernos contra las organizaciones comerciales que nos explotan”.

Incluso en la gestación de instituciones más recientes, la idea de protección frente al abuso es explícita: la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela (SACVEN) confiesa que lo primero que hicieron los creadores que la fundaron en 1955 fue hacer ver a sus compañeros “la situación de indefensión

en que se encontraban los autores y compositores” del país latinoamericano; más moderna aún, de 1978, la Kopiosto finlandesa se puso en marcha para evitar “el uso indiscriminado de tecnologías”, como el fotocopiado de textos o la grabación en vídeo o cassette de programas de radio o televisión.

Digámoslo también cuanto antes: la mayor parte de las sociedades de autores cuentan entre los promotores más destacados de su fundación a escritores de teatro; y casi todas las que fueron pioneras de este asociacionismo nacieron fundamentalmente como respuesta al expolio que sufrían las piezas teatrales o las composiciones musicales ligadas a representaciones escénicas. Sin necesidad de volver a citar a Beaumarchais o a Shaw –o de mencionar a Victor Hugo, Carlo Bertolazzi, Arrigo Boito...–, recordemos que fueron autores dramáticos como Sinesio Delgado, Federico Oliver, Federico Romero, Carlos Arniches..., junto a compositores ligados al medio escénico (Ruperto Chapí), los que pusieron los cimientos de la SGAE española.

Quienes, desde el medio escénico español, puedan tener la impresión de que los autores dramáticos tienen menos peso en su sociedad de lo que merecerían, encontrarán ilustrativa la imagen de *Saturno devorando a sus hijos* que parece dibujar la evolución de este tipo de asociacionismo: nacido en el medio escénico, fue posteriormente acogiendo a los intereses de los creadores de otras disciplinas artísticas, para acabar cediendo finalmente el primer plano al medio audiovisual, fuente moderna de unos ingresos por derechos incomparablemente mayores que los que proporciona el multicientenario medio teatral.

### **La fuerza de la Ley y del número**

Las sociedades de autores nacieron, ya está dicho, como instrumento de defensa y reivindicación. Pero, amén de la que deviene de la razón, la fuerza que les permitió una implantación francamente sólida en un periodo relativamente corto de tiempo procedió de dos importantes raíces: la Ley y los recursos derivados del número.

Las entidades que actualmente gestionan los derechos de autor realizan eficien-



---

temente su labor merced a que cuentan con una importante legislación nacional e internacional que regula tales derechos y a que disponen, en el ámbito nacional, de la legitimidad administrativa para ello.

Es importante subrayar el alcance internacional del reconocimiento de los derechos de autor. La Convención de Berna antes citada fue suscrita en 1886 para proteger las obras literarias y artísticas a escala internacional, y ha sido sometida a diversas revisiones (la última, en 1971) para adaptarla a la posterior evolución de las formas de creación y reproducción artística. Más de cien países han firmado este tratado y han aceptado, en consecuencia, aplicar sus criterios.

Añádase a lo anterior la Convención de Bruselas de 1948 sobre derechos relativos a films, discos, radio; o el Libro Verde sobre los derechos en el marco de la "sociedad de la información" que la Comisión Europea asumió en 1995; o la adopción, al año siguiente, del tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre los derechos de autor; o el fuerte debate, por usar un eufemismo, que rodeó desde 1986 el tratamiento de la propiedad intelectual en los convenios internacionales sobre libre comercio, que terminó en 1993 con la exclusión en los acuerdos del GATT de los derechos relativos a obras audiovisuales... y se tendrá una idea aproximada de la importancia de las normas internacionales sobre la materia y los conflictos que solucionan (o generan).

Volviendo al ámbito doméstico, en la mayor parte de los casos la legitimidad de las respectivas entidades se deriva de una autorización administrativa para ejercer su actividad en aplicación de las reglas contenidas en las normativas nacionales relacionadas con los derechos intelectuales (por ejemplo, Código Civil, Ley de propiedad intelectual, etc., o similares) a través de estatutos y reglamentos acordados por sus miembros que son coherentes con esa normativa.

En ciertos casos, ejercen determinadas actividades por expresa delegación del Estado: por ejemplo, la función de Registro Público Cinematográfico concedida por Ley a la SIAE italiana o las derivadas de la convención suscrita por esta sociedad con su Minis-

terio de Hacienda (de hecho, en el Consejo de Administración de la SIAE tienen puesto permanente un representante de la Presidencia del Consejo italiano de Ministros y otro del Ministerio recién citado). En otros países, incluso, el reconocimiento legal de la sociedad es aún más categórico: así, Argentores es la única entidad argentina facultada por la Ley 20.115/73 de 1973 "para percibir el derecho emergente de las obras utilizadas en todos los teatros, salas cinematográficas, emisoras radiales y canales de TV abierta y de cable de Argentina; de las letras (...) emitidas por los mismos medios de difusión; de la música orgánica de las óperas u operetas llevadas a escena o transmitidas en cines, emisoras y televisoras...".

Sumemos a ello el número (y los recursos económicos que del número se derivan): los 28.000 miembros de la SACD francesa, los 20.000 de la SABAM belga, los 15.000 de la SPA portuguesa, los 7.000 de la SACVN venezolana, los 6.500 de la Society of Authors, etc. A título de ejemplo, la SGAE española cuenta con 53.000 socios, si bien hay que advertir de que en países como Francia o en el Reino Unido hay otras entidades de gestión de relevancia que representan intereses autorales que en España se encuentran consolidados en la SGAE.

No cabe minimizar el dato o reducirlo a la mera anécdota estadística. La gran fuerza de las sociedades de gestión colectiva de los derechos de autor reside, en parte nada desdeñable, en que movilizan los cuantiosos recursos derivados de la actividad de varios miles de asociados en ejercicio.

## **Entre la consolidación y la especialización**

Desde el punto de vista organizativo, el movimiento de defensa de los derechos de autor parece haber estado sometido a un doble movimiento de consolidación y especialización.

Ya se ha dicho antes que, en su origen, la mayoría de las sociedades fueron creadas por escritores dramáticos y compositores ligados a la escena para protegerse frente a los abusos en la utilización de sus obras. Posteriormente, varios factores parecen haber colaborado en que las socieda-

---

La mayor parte de las sociedades de autores cuentan entre los promotores más destacados de su fundación a escritores de teatro.

---

---

Las entidades que actualmente gestionan los derechos de autor realizan eficientemente su labor merced a una importante legislación nacional e internacional.

---

des así fundadas fueran incrementando el ámbito de su competencia.

Cabe citar al respecto, en primer lugar, las muy amplias formas que puede revestir la representación de la obra dramática o musical (por ejemplo, el uso de textos narrativos para su adaptación como pieza teatral, la interpretación de canciones en cabarets, el espectáculo “vivo”...). En segundo lugar, el fuerte desarrollo que han experimentado determinadas actividades creativas ligadas al arte escénico que han reclamado con toda lógica la aplicación del derecho de autor en su ámbito profesional (por ejemplo, la coreografía, la escenografía). En tercer lugar, el ya comentado surgimiento de nuevas formas de creación ligadas al desarrollo de las tecnologías audiovisuales (cine, multimedia, programas de ordenador...); y hay que advertir de que lo de “nuevas” se emplea aquí con generosidad: por ejemplo, la SACD francesa asumió los derechos de obras cinematográficas en 1908, los de obras radiofónicas en 1923, los de obras televisivas en 1950, los de las audiovisuales en 1985... En cuarto lugar, el desarrollo paralelo de nuevas formas de reproducción de la obra creativa, que dan lugar a una amplia casuística a la que los creadores deben hacer frente (fotocopia, televisión por cable...). En quinto lugar, *last but not least*, el convencimiento por parte de los asociados de que el poder derivado de su número (“la unión hace la fuerza”) es más beneficioso que el derivado de las ventajas de gestión o representatividad que proporciona una especialización organizativa por disciplinas.

No debe extrañar, por tanto, el indisimulado orgullo que muestran algunas de estas sociedades a la hora de “enseñar músculo”. La SPA portuguesa representa “a autores portugueses de todas las disciplinas literarias y artísticas”, y enumera: “obras literarias originales, traducidas o adaptadas; obras dramáticas, dramático-musicales y su respectiva escenificación; obras musicales con o sin letra; obras coreográficas; obras radiofónicas, televisivas o cinematográficas; obras de artes plásticas, arquitectura, urbanismo, *design* y fotográficas; obras publicitarias; obras informáticas (*software*); obras multimedia”. La SABAM belga subraya que sus

miembros son “compositores, letristas, editores, autores dramáticos, novelistas, poetas, escenógrafos, realizadores, traductores, dialoguistas, autores de subtítulos, fotógrafos, escultores, diseñadores, pintores...”. La SACD francesa, por su parte, señala que sus competencias se extienden a “obras dramáticas, especialmente obras teatrales, dramático-musicales, coreográficas, pantomimas, números de circo...; obras audiovisuales, especialmente cinematográficas, televisivas, multimedia, radiofónicas; imágenes, en especial obras fotográficas y las realizadas con la ayuda de técnicas análogas a la fotografía”.

Claro que, sin necesidad de cubrir tan amplio abanico de disciplinas diferentes, la SACVEN venezolana, pese a concentrarse específicamente en obras dramáticas y musicales, es capaz de detallar con extraordinaria minuciosidad las tarifas a las que deben ajustarse las diferentes producciones cuyos derechos recauda: obras musicales en circos, obras musicales en desfiles de modas, montajes teatrales, obras musicales en habitaciones rentadas como hoteles, moteles, posadas, pensiones, centros hospitalarios y similares, espectáculos con y sin venta de boletería, obras musicales en representaciones escénicas de carácter humorístico, etc.

El modelo “un país, una sociedad de derechos” no alcanza, en cualquier caso, la categoría de norma. Por ejemplo, en Francia encontramos, junto a la SACD, sociedades específicas para los derechos de autor de artes gráficas y plásticas (ADAGP), compositores de música (SACEM), autores multimedia (SCAM)... Existe, incluso, una sociedad de reciente creación, SESAM, que agrupa a las anteriormente citadas para abordar conjuntamente la especial problemática generada por los programas multimedia. En Holanda existen sociedades específicas para los derechos literarios (LIRA), material audiovisual (VEVAM)... En México las hay para los directores de cine, radio y televisión (DIRECTORES), compositores de música (SACM), artes plásticas (SOMAAP), mientras que los escritores de todos los géneros de hallan integrados en la SOGEM. En Argentina, para autores y compositores de música (SADAIC). En el Reino Unido, para diseñado-

res y artistas gráficos (DACS), productores y directores (DPRS), compositores, autores de canciones y editores de música (PRS). En Bélgica, junto a la omnicomprendensiva SABAM, existe una sociedad multimedia para autores de audiovisuales (SOFAM)...

Conviene, en cualquier caso, no llevar demasiado lejos la reflexión sobre la diferenciación. Hasta donde es posible detectar, la existencia de varias entidades en un mismo país se debe, por lo general, o bien a razones históricas, es decir, a que ya en origen se crearon sociedades diferentes para creaciones diferentes y se ha mantenido tal distinción con el paso del tiempo; o bien a la complejidad derivada del desarrollo de las nuevas tecnologías de creación o reproducción.

En cualquier caso, esta creciente complejidad que revisten tanto la forma de crear o difundir las obras creativas, como las crecientes opciones para su reproducción o copia mecánica, gráfica, visual, etc., ha obligado lógicamente a que incluso las organizaciones de más amplio espectro representativo se doten de distintas divisiones internas para gestionar de manera diferenciada derechos específicos.

Así, la gestión de la SIAE italiana está estructurada en cinco oficinas de funcionamiento relativamente autónomo para la administración de los derechos de distintos tipos de autores: sección Opera, sección Música, sección DOR (piezas dramáticas, operetas, revistas...), sección OLAF (obras científicas o literarias, tanto orales como escritas, obras figurativas, fotográficas, *software*) y sección Cine. En la SABAM belga, la diferenciación afecta incluso a los propios órganos de administración de la sociedad, puesto que, junto al Consejo de Administración, existen dos Colegios: uno para los derechos musicales y otro para los derechos dramáticos, literarios, audiovisuales y de artes visuales.

### **Cada uno en su casa...**

Finalmente, en cuanto a la organización de su administración interna, la multitud de diferencias concretas y de detalle se combina con la aplicación, en general, de criterios o soluciones bastante comunes. En términos generales, cada sociedad suele estar regida

por un Consejo de Administración compuesto por un número bastante semejante de miembros, todos ellos profesionales y elegidos por los asociados (12 en la Society of Authors, 11 en la SPA portuguesa, 16 en la SABAM belga... hasta 25 en la Comisión de la SACD francesa, amén del presidente, los presidentes de honor y de los Comités de la SACD en Bélgica y Canadá).

Es interesante subrayar que el reparto por disciplinas de los puestos del Consejo de Administración no sigue siempre el mismo criterio. Así, cada uno de los once consejeros de la SPA portuguesa ha de pertenecer a una disciplina creativa diferente. En la SACD francesa, por el contrario, seis de los 25 comisarios han de ser autores dramáticos y uno director de escena, muy cerca de los ocho representantes que posee en la Comisión el medio televisivo y muy por encima de los cuatro representantes que en ella tiene el cine. Caso muy diferente es el de la SABAM belga, en la que doce de los dieciséis consejeros representan a los derechos musicales y los cuatro restantes, a los demás (teatro, coreografía, audiovisuales, obras literarias...).

Tampoco es infrecuente, por último, la diferenciación de los socios por categorías: titulares, residentes u ordinarios en la SABAM belga, según pasen o no un "examen de entrada"; socios, socios adjuntos o socios adheridos en la SACD francesa; honorarios, activos, administradores "A", administrados "B" y representados en ARGENTORES, en función del número de obras, lugares de difusión y audiencia de las mismas, etc.

En suma, las sociedades de autor dibujan a escala internacional un complejo panorama, especialmente por el intrincado entramado de entidades, competencias, peculiaridades nacionales y herencias históricas. Bien es verdad que, por debajo de este abigarrado tapiz institucional, se perciben con claridad abundantes rasgos y criterios de funcionamiento comunes, sobre todo en aspectos esenciales; y que, sobre la base del prudente respeto a las ventajas que éstos últimos proporcionan, son posibles soluciones distintas para responder adecuadamente a los intereses específicos de los diferentes colectivos de creadores. ■



La gran fuerza de las sociedades de gestión colectiva de los derechos de autor reside en que movilizan los cuantiosos recursos derivados de la actividad de varios miles de asociados en ejercicio.



Es mejor para los seres humanos, sobre todo a la hora de no hacerse grandes esperanzas sobre su propio destino, partir de la base de que no existe Naturaleza alguna, ni mucho menos atribuir intenciones a dicha Naturaleza. La

libertad es un bien demasiado precioso como para fundarlo en la Naturaleza. La libertad no es un bien natural del ser humano: es uno de los mejores exponentes del artificio social.

**Javier Echeverría: *Cosmopolitas domésticos*.**

Un historiador es tan incapaz de predecir el futuro como cualquier otra persona. Pero cuenta con una ventaja: sabe, por el pasado, lo inesperado que ha resultado ser, una y otra vez, el futuro.

**Alan Bullock: *Hitler-Stalin, vidas paralelas*.**

Un cuerpo saludable y una cabeza llena de mierda quizá fuese la dotación indispensable de un patriota.

**Norman Mailer: *San Jorge y el padrino*.**

No ha existido nadie nunca tan penetrado como Dickens del sentimiento de que toda alegría es, por naturaleza, belicosa. Conocía muy bien la verdad esencial de que el verdadero optimista sólo puede continuar siéndolo a condición de estar descontento.

**Gilbert Keith Chesterton: *Vida de Dickens*.**

Por mucho que hayáis desertado de una creencia religiosa o política, conservaréis la tenacidad y la intolerancia que os habían inculcado a adoptarla. Seguiréis siendo foribundos, pero vuestro furor se dirigirá contra la creencia abandonada; el fanatismo, inseparable de vuestra esencia, persistirá en ella independientemente de las convicciones que podáis defender o rechazar. El fondo, vuestro fondo, continuará siendo el mismo, y no será cambiando de opiniones como lograréis modificarlo.

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

Uno de los medios más seguros para llamar la atención es hacer algo que se salga de lo normal y pocos artistas tienen el coraje de escapar a esta tentación. Debo confesar que yo era de aquellos a quienes no les importaba mucho la originalidad. Solía decir: «Siempre intenté producir algo completamente convencional, pero fracasé, y siempre contra mi voluntad, se convirtió en algo inusitado».

...

**Arnold Schoenberg: *Estilo e idea*.**

[...] nunca se debe dejar que un mal progrese por respeto a un bien, cuando aquel bien puede ser fácilmente aniquilado por ese mal. [...] la malicia no se doma con el tiempo ni se aplaca con los beneficios.

**Nicolás Maquiavelo: *Discursos sobre la primera década de Tito Livio, Libro III*.**

Igual antipatía tuve siempre al lenguaje suculento e inusitado, tratando siempre de usar, a mi intención y propósito, es decir, con oportunidad y precisión, los vocablos de empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre.

**Luis Cernuda: *Historial de un libro*.**

A medida que perdemos la memoria los elogios que se nos han prodigado se borran, contrariamente a los reproches. Y ello es justo: los primeros raramente se merecen, mientras que los segundos nos revelan aspectos de nosotros mismos que ignorábamos.

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

... no se debe nunca permitir un desorden esperando evitar una guerra; porque no se evita, sino que se aplaza en tu perjuicio.

**Nicolás Maquiavelo: *El príncipe*.**

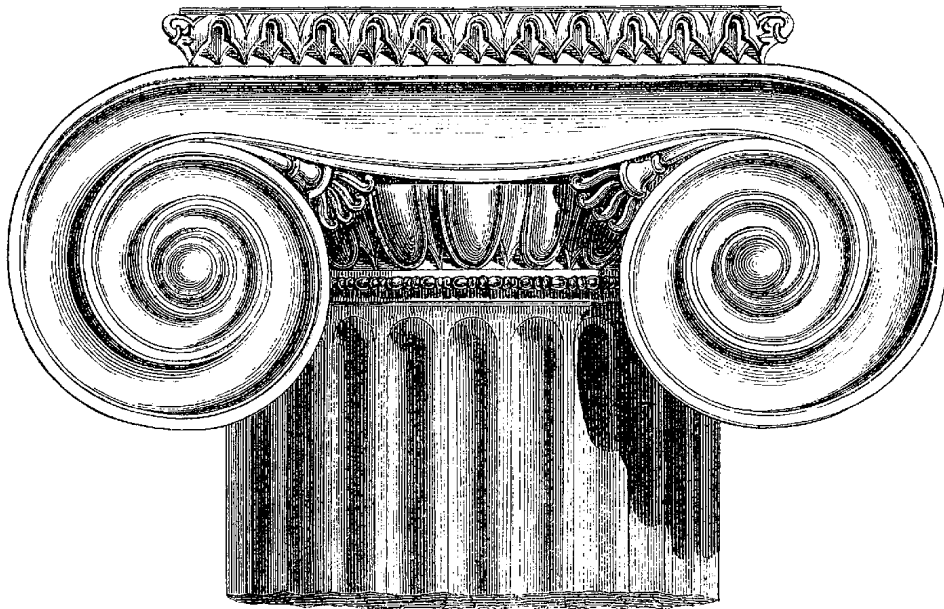
¿Es que voy a vivir después de tanta revelación?

**Claudio Rodríguez: *Casi una leyenda*.**

**Jornadas**

# TEATRO Y DEMOCRACIA

**en la SGAE**

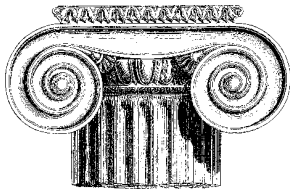


Una de las exigencias del teatro español apenas llegó la democracia fue la de una Ley que objetivara las obligaciones de las Administraciones Públicas para evitar que la política teatral estuviera sujeta a los criterios personales de los Ministros o Directores Generales de turno. Esta demanda se acrecentó con la llegada al Gobierno del Partido Socialista. Pero lo cierto es que, más allá de las distintas posiciones puntuales, la mayor parte de nuestra clase política estuvo de acuerdo en la inoportunidad de una Ley y en las ventajas de una serie de órdenes ministeriales a corto plazo, con las que ir atendiendo, sin referente superior alguno, las sucesivas necesidades.

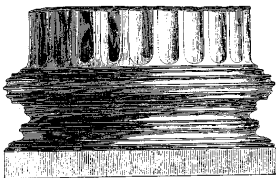
Supongo que ninguna de las opciones garantizaba nada en sí misma. En un caso, todo dependía de los contenidos y formas de aplicación de la Ley, que, además, entrañaba un serio debate político en la España de las Autonomías; en el otro, de los criterios y presupuestos económicos de los Ministerios y Direcciones Generales afectados.

Hoy, 21 años después de entrar en vigor nuestra actual Constitución, quizás sea un buen momento para retomar, a la luz de lo sucedido desde entonces, aquel debate, y preguntarnos hasta dónde las sucesivas políticas en materia teatral han respetado o no un conjunto de principios y aun de conquistas que deberíamos con-

**José Monleón**  
Presidente de la Asociación  
Cultura, Sociedad y Progreso



# TEATRO Y DEMOCRACIA



siderar cosubstanciales con el proceso democrático. No vamos a repasar aquí cuanto han hecho o deshecho las sucesivas Direcciones Generales, desde los tiempos de Alberto de la Hera (UCD), a éstos de Tomás Marco y Eduardo Galán (PP), pasando por los de José Manuel Garrido, Juan Francisco Marco y Elena Possa, de la etapa socialista. Las estimaciones habrían de ser distintas en cada caso -el punto más oscuro corresponde a Elena Possa-, revelando, en su conjunto, la ausencia de un consenso generalizado en temas que, lejos de estar subordinados a la personalidad de los gobernantes del momento, deberían ser considerados como conquistas estables de la democracia española, sea en el orden nacional, en el autonómico o en el municipal. Sin embargo, ni siquiera la definición del teatro público, de sus atenciones de obligado cumplimiento y de sus relaciones con el conjunto de la sociedad española, es algo que haya sido claramente aceptado y establecido con sus consecuencias normativas y presupuestarias. A lo más, se han establecido ciertos hábitos que constituyen la esperanza a corto plazo de quizá la mejor parte de la profesión teatral española. Durante 21 años ha prevalecido un sentimiento de improvisación, de fragilidad, que quizá sólo expresa, en el área específica del teatro, la bisonñez de la vida democrática española, teñida de un individualismo, en gobernantes y gobernados, que tiende a confundir la libertad con la ausencia de espacios y logros que debiéramos considerar comunes. Dicho sea sin negar la buena voluntad de algunos de los gestores de la política teatral ni el hecho de que ésta ha merecido en democracia una atención que nunca tuvo en dictadura.

Sobre esta realidad, a menudo ajena a las promesas de la Constitución respecto del derecho a la cultura de todos los españoles -aceptando que, al menos la parte más noble del teatro, debe ser integrada en el concepto social y democrático del término cultura-, la Asociación Cultura, Sociedad y Progreso, en colaboración con la SGAE y la Asociación de Autores de Teatro, planteó unas Jornadas en Madrid bajo el título de "Teatro y

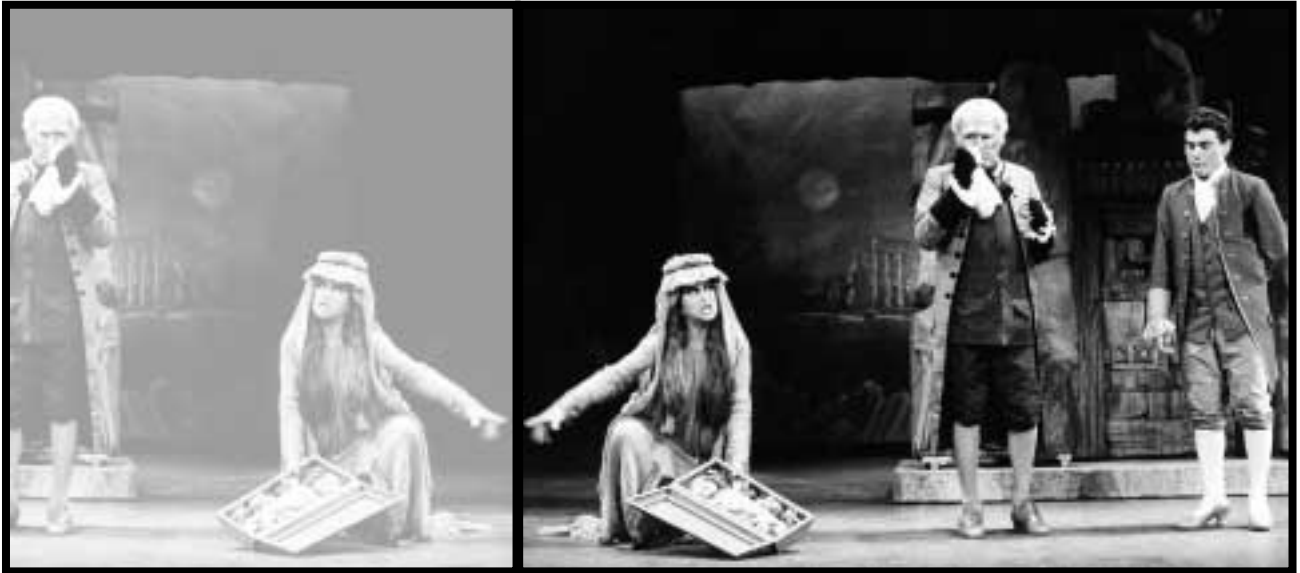
Democracia", que eran algo así como la segunda parte de un Congreso celebrado poco antes en Yuste -esta vez en colaboración con la Academia Europea de Yuste- sobre el tema general de "Cultura y Democracia", en el que la Asociación CSP había dado también un espacio relevante a la expresión teatral.

Para dar una idea clara de las Jornadas de la SGAE transcribimos el nombre de los participantes y el título de sus intervenciones:

Fernando Savater, "Teatro y Cultura política"; Yolanda Pallín, "Teatro y Comunidad"; Jaime Salom, "Teatro y Convivencia"; Juan Mayorga, "Cultura y Barbarie"; José María de Quinto, "Drama y Mercado"; David Ladra, "El gran mercado del mundo"; José Monleón, "¿Qué es el teatro público?"; Santiago Martín, "Sector público y creación contemporánea"; Manuel Galiana, "El actor en el teatro contemporáneo"; Jerónimo López Mozo, "El teatro en la prensa diaria"; Ignacio Amestoy, "Televisión y Teatro"; y Javier Villán, "Teatro, Cultura Teatral y Crítica".

En la presentación de las Jornadas participaron Eduardo Galán, Subdirector General del INAEM, Jesús Campos, Presidente de la Asociación de Autores de Teatro, el Presidente de la Asociación Cultura, Sociedad y Progreso y un representante de la SGAE.

Ante la imposibilidad de resumir el discurso colectivo, abierto, que integraron ponencias y debates, en ningún caso susceptibles de ser reducido a unas conclusiones -la Asociación Cultura, Sociedad y Progreso y la Asociación de Autores de Teatro han previsto su edición el próximo otoño-, quizás lo más significativo sea señalar que las Jornadas de la SGAE han subrayado la importancia del teatro en un espacio público absolutamente sustancial para la existencia real de la democracia. Exigencia especialmente acuciante en una época en la que la magnificación de la competitividad y del mercado está legitimando una serie de principios y prácticas insolidarios que niegan el sentido social inherente, desde sus orígenes, al concepto mismo de Cultura Democrática. ■



Escena de *Españoles bajo tierra* de Francisco Nieva.

Foto: Chicho.

# La delicada frontera de los géneros dramáticos

## Tragicomedia

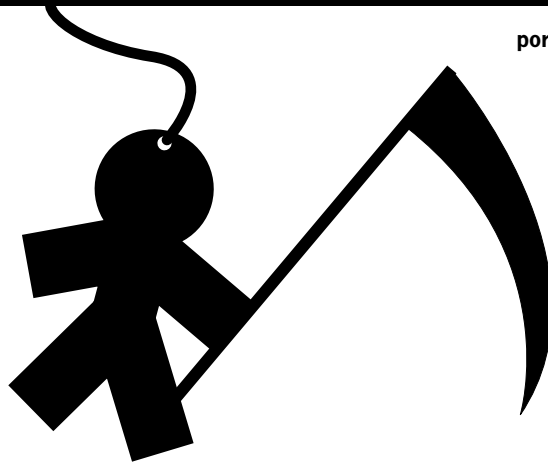
por Miguel Medina Vicario

Damos por cierto que la línea que delimita el territorio de los diferentes géneros dramáticos es tan sutil como la que suele separar a un creyente versado de un agnóstico tolerante. En el caso de la Tragicomedia no podemos ignorar la máxima dificultad del intento, porque se trata de fundir los dos extremos -¿antagónicos?- del abanico dramático. ¿Cómo lograrlo sin alterar sus características y, al tiempo, que logren la deseada metamorfosis?

La fusión entre Tragicomedia y Comedia debe afrontarse, por así decirlo, con el mismo espíritu de tolerancia que una pareja planea iniciar su convivencia. Dos personas se proponen compartir su vidas, y para que el proyecto en común tenga posibilidades de éxito, uno y otro deben aceptar de buen grado la limitación voluntaria de una serie de libertades, egoísmos, pequeñas o grandes manías, que resultarían una agresión insoportable para la otra parte. Convivir es compartir, pero además implica delimitar las propias apetencias hasta lograr un punto de equilibrio, de

concordia. De suerte que la Tragedia, para no alterar su matrimonio, deberá moderar voluntariamente sus rigores más elevados, y solicitar de la Comedia parecida actitud.

Si la Tragedia tiende a elevar nuestra condición por medio del terror y de la compasión, y la Comedia se encarga de oxigenar



nuestras permanentes angustias, el encuentro entre ambas debe producirse con ciertas condiciones previas. Analicemos, para demostrarlo, el siguiente supuesto:

Ofelia (nada que ver con la heroína de Shakespeare, desde luego), soporta sin inmutarse la humorada de su señor padre al elegir para ella tan emblemático nombre. “Hija, te podía haber puesto María, que se comprende mejor y es más nuestro”. “Pues sí, los nombres determinan más de los que se piensa. Mira, a ti te ha dado por eso de la literatura. Y ese disparate será por algo, digo yo”. “Lo mejor es que te lo dejes en Ofe, que a los hombres les encandila lo breve y sonoro. Acuérdate de cuando en determinadas situaciones, ya me entiendes, nos llaman cuqui, chuchi, cachi, neni”. Y así. Ofelia goza de gran sentido del humor (contundente prueba de mucho talento); contempla la vida desde la razón y la percibe como pura Comedia. Quien vive desde los sentimientos, al contrario, interpreta la existencia como una Tragedia. Desde su cátedra, Ofelia siempre regala una media sonrisa desdramatizadora. Un imprevisto acontecimiento estuvo a punto de tambalear el buen talante de la joven: el amor le llegó de improviso y con firmeza. Guillermo (otra casualidad el nombre del amante) resultaba tierno, tolerante, buen conversador y apasionado en su justa medida. El poeta Guillermo compartió apartamento con Ofelia en perfecta armonía y juvenil gozo. Guillermo nunca fue muy apreciado en su delicado arte, ésa es la verdad. Pero las demoledoras y generalizadas críticas sobre su último libro de poesía visual (dedicado por completo a las concomitancias existentes entre varias figuras geométricas y la exclamación ¡Puaf!) fueron superiores a la voluntad del joven. Sintióse maltratado por su sociedad, falto de amor, huérfano de popularidad, herido en sus sensibles entrañas. Se le desmoronó el ego y todas sus anteriores cualidades se tornaron en defectos. La convivencia se hizo imposible, y Ofelia dio por finalizado el romance.

Un año después de la separación, Ofelia recibió una sobrecogedora llamada telefónica: “¡Ofelia! ¡Ofelia, soy Luisa! ¿Me escuchas, por Dios? No sé cómo decírtelo... Estoy ahogada, sí. ¡Ahogada! ¡Una catástrofe, un horror impensable! ¡Guillermo! ¡Espantoso!

No, no se ha casado; cuidado que eres... ¡Ha muerto! Muerto, así, como lo oyes. Se ha suicidado. Se ha tirado desde el Viaducto. Como practicó el alpinismo, ha escalado los paneles transparentes y... ¡Qué horror! No puedo, no puedo hablar más. En el tanatorio, sala número quince. Allí te veo”.

Tras gafas negras que no lograban ocultar el incontrolado llanto, Ofelia se presentó en el tanatorio y sintió un ligero mareo cuando abrió la puerta de la sala indicada. ¡Penumbra y silencio! Nadie había llegado todavía. Ofelia se pegó al ojo de buey que dejaba ver el cuarto donde permanecía el féretro suavemente iluminado. Entre una espesa cortina de lágrimas, el rostro de Guillermo se intuía deformado por el terrible golpe. ¿Qué pasó por su cabeza en el momento fatal? ¿Sufrió mucho hasta decidirlo? ¿Qué culpa tenía ella en todo aquello? ¿Y si le hubiera soportado en su desgracia? Demasiadas preguntas, demasiada congoja, demasiado temblor ante quien tanta ternura le inspiró. Pasó un tiempo indefinido hasta que escuchó pasos y susurros tras ella.

- Vamos, hija, procura calmarte.

La voz podría ser de Jorge. Era de Jorge, sí. Otras voces murmuraban: “Amiga suya, sin duda”. “Tenía tantas”. “Demasiadas, y que Dios me perdone”. “No me parece el mejor momento para... Por muy celosa que estés, no me parece el momento”.

- Perdone. ¿Viene usted de fuera?

- ¿Cómo? No, no.

- No se pudo hacer nada.

- Ya imagino, ya.

- La enfermedad le iba minando.

- ¿Enfermedad? ¿Estaba enfermo?

Era tan débil que no pudo resistirlo. Quizá por eso se suicidó.

- ¿Cómo...? ¿Suicidio? No comprendo. Murió de cáncer, en el hospital. Creí que lo sabía.

- Me dijeron que... Guillermo se había...

- ¿Qué Guillermo? Querrá usted decir Pedro.

Más susurros maledicentes: “Hasta utilizaba nombre falso en sus aventuras. Para que luego me digas que... ¡Si le conocería yo!”.

Ofelia siente que el llanto se paraliza



sin más. Mira por encima de las gafas y se encuentra ante un grupo de desconocidos. ¡Todos absolutamente desconocidos! ¿Qué... demonios está ocurriendo?

- Disculpen, yo busco, quiero decir... Mi... bueno; me dijeron que un amigo se encontraba en la sala número quince y...
- Ésta es la catorce, señorita.
- Catorce, claro. No la quince, sino la... ¿Entonces?

Ofelia se enfrenta a miradas inquisidoras, algunas con un punto de chunga. Pide disculpas como puede, no acierta con la salida, se la indican amablemente. Respira profundamente fuera de la sala ¡Equivocarse de número! Nada, que no era su muerto. ¡Qué despilfarro de lágrimas, de dolor, de remordimientos! Sin pretenderlo, le asoma una sonrisa, y luego otra, y otra más... ¿Qué habrá pensado el difunto? ¡Qué forma más tonta de sufrir, por Dios! La carcajada no puede ser reprimida en el momento en que aparece Luisa. Se abrazan. La una llora y la otra ríe. “¿Te has vuelto loca?”. “Es nervioso, ¿no?”. “Calma, chica, que no es el mejor momento para...”. “Deja, deja que ría en tu hombro, que la cosa no es para menos”. “Nada, que me he equivocado de muerto, Luisa”. “Con mi despiste y las prisas...”. ¡Equivocarse de muerto! ¿No es para morirse... de risa? Y las dos amigas ríen y lloran al mismo tiempo ante el estupor de quienes las contemplan.

El suicidio encierra un incuestionable aliento trágico. El poeta Guillermo no soportó su torcido destino como creador

y decidió enfrentarse a él, plantarle cara a sabiendas de que perdería la batalla. Ante el horror del hecho, Ofelia se compadeció de su ex amante. Un simple despiste, una circunstancia ajena a la tragedia se había interpuesto produciendo de inmediato resultados claramente tragicómicos. Un simple error de la vida había sido capaz de torcer el horror ante la muerte. Pero hay que advertir enseguida que la más mínima alteración en los acontecimientos expuestos hubiera imposibilitado que la situación se instalara en terrenos de la Tragicomedia. A saber: si la ruptura sentimental se hubiera producido dos días atrás, y el joven Guillermo, destrozado por ello, hubiera amenazado a Ofelia con un inmediato suicidio, el sentido de culpa de la mujer, la herida todavía abierta ante el fracaso, en modo alguno hubieran permitido que el conflicto saliera de su territorio natural, el trágico.

En su película *Delitos y faltas* (1989), Woody Allen pone en boca de uno de sus personajes la siguiente consideración: “La Comedia es la Tragedia más el tiempo”. Avanzando un poco más sobre la fragilidad de los géneros dramáticos, podríamos asegurar que, pasados varios años de la situación descrita, Ofelia contará su peripecia como algo puramente cómico, sin asomo ya de mestizaje. Se producirá así un nuevo cambio de género sin necesidad de alterar el conflicto. ■

Escena de *Como reses*, de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo.



Foto: Chicho.



---

Sin duda, es de gran utilidad, e imprescindible para no perderse en estériles divagaciones cuando de aproximarnos a cualquier fenómeno o manifestación artísticas se trata, pertrecharse de criterios solventes y autorizados –y no por ello tímidos o conformistas–, en relación con la esencia, la naturaleza o la finalidad del Arte. Del Arte y de cualquiera de las representaciones sensibles en que éste se despliega; de la obra de arte en cuanto tal, en sí misma considerada, y de sus diversas y cada día más heterogéneas expresiones. Pues, como escribió Adorno: “De por sí toda obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identidad que en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no se llega a conseguir”.<sup>1</sup>

El Arte así, guía de caminantes, concepto inapresable, desgarrada pregunta que duda, incluso, de su propia existencia, pues no en balde ilustres artistas y pensadores, enca-

# EL HECHO TEATRAL COMO MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA

por Juan Polo Barrena

bezados por la mente poderosa de Hegel, han decretado su muerte; el Arte, con su problemática evidencia en un mundo dominado por la ciencia, constituye, a pesar de todo ello, el único refugio al que el teatro –hoy y mañana, siempre en crisis– puede acogerse, para poner un poco de orden y sentido a su ambigua, confusa y, tantas veces, caótica andadura. Frente a la presunción culpable de los que dirigen el cotarro, sumergiéndonos en la ceremonia de la confusión, y a la interesada osadía de quienes se empeñan en hacernos comulgar con ruedas de molino, entregándonos inermes a la despiadada batalla de la competencia sin escrúpulos y a la estulticia del pensamiento débil, se hace preciso reivindicar la filiación artística de la obra teatral, en cuanto manifestación esencialmente poética que indaga en el vasto mundo de las pasiones humanas y da voz a los dolores y las preguntas eternas.

Escojamos como criterio definidor del Arte uno tan sugerente cual el que expone Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte*: “Levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra”, para añadir más ade-

---

lante algunas de las aseveraciones más incitantes y polémicas: “La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento”, o “El llegar a ser obra de arte es una manera de devenir y acontecer la verdad”.<sup>2</sup>

Cierto es que esta toma de postura heideggeriana ha sido objeto de críticas por parte de aquellos que postulan para el Arte un ámbito propio de expresión, ajeno a la idea de verdad y excluyente de toda referencia a una supuesta función comunicativa con base en su carácter de “vía de conocimiento” o “modo privilegiado de comprensión”. Es cierto también que esta asimilación de belleza y verdad, de clara raigambre platónica, deudora de las sutiles especulaciones metafísicas contenidas en *El Banquete* y en *Fedro*, ofrece, a pesar de su fecundidad demostrada a lo largo de los siglos, el evidente peligro de degenerar en una abstracción ideal, desconectada tanto de la realidad humana como del contexto social en el que la acción tiene lugar. Mas, a pesar de ello, y dando por sabidas las pertinentes correcciones que la misma naturaleza de la obra teatral hace necesarias en cada momento, no se puede negar el altísimo nivel de exigencia y rigor que esta concepción impone no sólo a los artífices del hecho teatral, es decir; al creador, al autor, al dramaturgo –y por coimplicación en la puesta en escena, a actores y director– sino también al espectador, quien habrá de abandonar la actitud pasiva e indiferente de la que habitualmente hace gala ante los más diversos espectáculos, para asumir la tarea de colaborador activo, constituyéndose en cuidador y guardián del misterio: coautor, en el pleno sentido de la palabra, del mundo que la obra teatral, si lo es verdaderamente, ha de desvelar.

Sabemos que el Arte, que todo arte y muy especialmente el arte teatral se compone de poesía –elemento imprescindible sin el cual la obra se degrada en entretenimiento trivial– y de construcción. Sin embargo, no por ello debe caerse en la tentación de establecer fórmulas y modos de componer, que resultarían tan pretenciosos como estériles. No se trata de prescribir reglas que nadie va a cumplir. Las normas de preceptiva literaria o teatral, felizmente, han sido superadas; los estereotipos resultan falsos e ineficaces. En realidad, la grandeza y servidumbre del teatro, como del Arte en sentido amplio, es su carácter enigmático. El Arte y la Filosofía son territorios en los que abundan las preguntas y escasean las respuestas; y en los que apasiona más el proceso de conocer que el hecho mismo del conocimiento. Entiéndase que lo que en verdad

---

El Arte y la Filosofía son territorios en los que abundan las preguntas y escasean las respuestas; y en los que apasiona más el proceso de conocer que el hecho mismo del conocimiento.

---

caracteriza al artista inquieto, al creador orgulloso de su misión y de su condena es el propósito firme de expresar lo que de desconocido acontece en el mundo conocido. Ya dijo Baudelaire, el genial precursor de todo el arte moderno: “Que el lector no se escandalice de esta gravedad en lo frívolo, y que recuerde que hay grandeza en todas las locuras, fuerza en todos los excesos”.<sup>3</sup> Yo añadiría que el teatro es, en definitiva, un acto de amor correspondido, y que ya se sabe que el amor es siempre milagroso.

Encontramos, en la época moderna, multitud de posturas, la mayoría de las veces enfrentadas; una variedad excitante y enriquecedora de concepciones artísticas. El mismo Baudelaire marcó la pauta de la diversidad, al dejar escrito: “Todas las bellezas contienen, como todos los fenómenos posibles, algo de eterno y algo de transitorio –de absoluto y de particular–. La belleza absoluta y eterna no existe, o, mejor dicho, no es sino una abstracción desnatada en la superficie general de las diversas bellezas. El elemento particular de cada belleza proviene de las pasiones, y como nosotros tenemos nuestras pasiones particulares, tenemos nuestra belleza”.<sup>4</sup> Ya en este siglo que se despide, y para ceñirnos a la problemática específicamente teatral, cabe recordar la postura contraria de Ortega y Gasset, quien en 1925 escribía: “Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta, es cosa muy diferente del verdadero goce artístico”. Y, contrariando el parecer de Aristóte-

les que, en su *Poética*, consideró la estructuración de los hechos como el elemento más importante de la tragedia, afirmaba: “Nuestro interés se ha transferido de la trama a las figuras, de los actos a las personas... desplazamiento éste que coincide con el que en la ciencia física, y sobre todo en la filosofía, se inicia desde hace veinte años”.<sup>5</sup>

Es en las interpretaciones de carácter subjetivo o puramente informales donde, precisamente, se esconden los mayores peligros para la concepción del teatro como un hecho artístico en el pleno sentido de la palabra. Venturosamente arrinconada la finalidad mimética que los clásicos griegos y romanos asignaban al Arte, desatados todos los lazos de las diferentes preceptivas, dudando, incluso, de la dignidad de su propio objeto, el teatro ha llegado a prescindir no sólo de la acción y de los personajes y sus pasiones, sino también –y esto es lo más alarmante– del lenguaje. No quiere ello decir que se comulgue con la estricta y anacrónica distinción de géneros literarios, los cuales, así concebidos, como compartimentos estancos, cada uno con su normativa lingüística exclusiva, además

de no responder a la realidad de su evolución histórica, se hacen impermeables a los requerimientos de mestizaje artístico e interculturalidad que, nos guste o no nos guste, constituyen signos distintivos de la postmodernidad en la que estamos instalados. -Y, a estos efectos, me hago eco de las certeras ideas de Benjamin: "...precisamente las obras significativas se encuentran fuera de los límites del género en la medida en que el género se manifiesta en ellas, no como algo absolutamente nuevo, sino como un ideal por alcanzar. Una obra importante, o funda el género, o lo supera; y cuando es perfecta, consigue las dos cosas al mismo tiempo"-.<sup>6</sup> No quiere decir tampoco que se deba propugnar una vuelta irreflexiva a la acción por la acción y a la tiranía del argumento verosímil, fundamentada en pretendidas resurrecciones de los Clásicos, ya se trate de la representación del mito en la tragedia griega o de la ingeniosa desenvoltura de la sátira aristofanesca; vuelta ésta que sólo sirve, en la mayoría de los casos, de justificación a la ramplonería y a la falta de imaginación de aquellos que renuncian al valor significativo de la palabra y la sustituyen por una atropellada sucesión de sorpresas escénicas, voces desafortunadas y movimientos carentes de sentido.

El amor a la palabra y el placer de escucharla son las piedras de toque del teatro. La palabra, talismán que guarda el secreto y lo desvela; la palabra como expresión y símbolo, búsqueda y hallazgo. El lenguaje que nos da cuenta de las pasiones y los conflictos humanos. Es cierto que la crítica escéptica, desde la época de la sofística griega hasta hoy, siempre ha puesto el acento en la imperfección del lenguaje, en cuanto éste se ve constreñido a designar con una sola palabra una multitud de impresiones o de representaciones diferentes, perdiéndose de esta manera la riqueza infinita del mundo real, su radical variedad y diversificación, el carácter concreto y vivo de la individualidad. En este orden de ideas, parece inexcusable referirse al llamado Teatro del Absurdo, al cual Martin Esslin (en 1961) consideraba exponente de lo que parece ser actitud más genuina de nuestro tiempo.<sup>7</sup> Si como dijera Eugene Ionesco, el hombre, separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales se encuentra perdido y todas sus actuaciones se transforman

---

El amor a la palabra y el  
placer de escucharla son  
las piedras de toque del  
teatro.

---

en algo falto de sentido, absurdo e inútil; si lo que importa, en definitiva, es poner de relieve la irracionalidad de la condición humana, resulta obligado prescindir de reglas y mecanismos racionales, de convenciones impuestas por la tiranía de la costumbre y, en especial, de todo razonamiento discursivo.

Sin embargo, y a pesar de todas las limitaciones que quepa imaginar, subsiste la verdad incontestable de que el lenguaje es un manera de actuar y de comportarse, una propiedad específica del ser humano; y un instrumento que no sólo sirve a la expresión y comunicación de los sentimientos y voliciones, sino que se erige en elemento esencial para construir el mundo de nuestras representaciones. Como dijo Wittgenstein, "cuando pienso con el lenguaje, no me vienen a la mente *significados* además de la expresión verbal, sino que el lenguaje mismo es el vehículo del pensamiento".<sup>8</sup>

Para terminar, recapitemos con Hans-Georg Gadamer, recogiendo la trilogía conceptual que desarrolla en respuesta a su experiencia personal del Arte, y que, a mi juicio, es de especial aplicación al ámbito teatral:

1. El concepto de juego, en el sentido de participación, jugar-con, es decir, impulso para transformar la indiferencia del espectador en implicación como co-jugador, alentando su solidaridad social y humana.

2. El concepto de símbolo, mediante el cual se abre la posibilidad de conocernos a nosotros mismos, en cuanto la esencia de lo simbólico no se refiere a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado.

3. La fiesta, entendida como celebración, lugar donde se congrega la comunidad y se recupera la comunicación de todos con todos.<sup>9</sup>

Son, pues, variadas y sugestivas las pautas y muchos los autores que, en este siglo que da sus últimas boqueadas, siguen manteniendo viva la llama de la innovación artística, del afán de conocimiento y de la inquietud por la comunicación. Que sepamos rescatar el aliento creativo de los caminos trillados en los que tantas veces se pierde, es mi ferviente deseo para el nuevo siglo que está a punto de iniciar su andadura. Que así sea. ■

---

1. Theodor W. Adorno: *Teoría estética*. Taurus Ediciones.

2. Martin Heidegger: *El Origen de la obra de arte*, en el volumen Caminos de Bosque. Alianza Editorial.

3/4. Charles Baudelaire: *Salones y otros ensayos*. Ediciones La Balsa de la Medusa. Visor.

5. José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte y el origen de la novela*. Obras completas, Tomo III. Alianza Editorial.

6. Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus Ediciones.

7. Martin Esslin: *El teatro del absurdo*. Editorial Seix Barral.

8. Ludwig Wittgenstein: *Investigaciones filosóficas*. Editorial Crítica.

9. Hans-Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello*. Editorial Paidós.

# Teatro en Londres

En el Royal Court Theatre de Londres el autor es el rey

Irène Sadowska Guillón

La promoción de la escritura contemporánea enfrentada a la realidad de la sociedad del momento ya es una tradición en el Royal Court Theatre de Londres, que desde 1956 ha dado a conocer varias generaciones de autores, algunos de los cuales, como Osborne, Wesker, Pinter, Bond, Barker, Brenton, Hare, Churchill, etc., se han convertido en clásicos del teatro mundial.



Foto: Pau Ros.

Escena de *Mojo* de Jez Butterworth.





# Las manos, o cuando la Alternativa despierta

**Una entrevista de Cristina Santolaria  
con José Ramón Fernández,  
Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe,  
autores de *Las manos*.**

En la sala Cuarta Pared y dentro del marco del Festival de Teatro Alternativo de Madrid, el 23 de febrero se estrenó *Las manos*, montaje dirigido por Javier G. Yagüe, quien también firma el texto con Yolanda Pallín y José Ramón Fernández. El éxito inusitado de este espectáculo, patente no sólo en los elevados índices de ocupación logrados por la sala, sino también en el veredicto de los críticos, cuyas voces han situado esta producción entre los títulos más positivamente valorados en la *Guía del Ocio de Madrid*, ha propiciado las continuas prórrogas de su programación así como una gira de cinco meses por el territorio español, hecho este último totalmente insólito en una creación "alternativa".

Los artífices de este acontecimiento, José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe, son personas de teatro (autores, director y actriz) con una consolidada trayectoria, a los que el éxito de *Las manos* confirma definitivamente como creadores de los 90.

Aunque José Ramón Fernández se inició en la narrativa, es el teatro el género que lo ha cautivado y al que se dedica con mayor entusiasmo. En este último campo, sus trabajos han estado vinculados con El Astillero, colectivo formado por Juan Mayorga, Luis Miguel González Cruz, Raúl Hernández, además del propio José Ramón, y en el que Guillermo Heras ha desarrollado su inestimable magisterio. El reconocimiento de José Ramón Fernández llegó

con la concesión del *Premio Calderón de la Barca*, en 1993, por su obra *Para quemar la memoria*. A partir de este momento, su consolidación como dramaturgo ha sido confirmada por *Las mujeres fragantes*, *Dos*, *El silencio de las estaciones*, *El cometa*, 1998, *La tierra...* textos que el escritor ha contrastado con la estimación del público mediante la edición y/o la puesta en escena. Su teatro es un teatro directo, bronco, puro, que pone el dedo en la llaga, que no se somete a los convencionalismos de la dramaturgia tradicional y que permite al director grandes dosis de libertad creadora. *Las manos* guarda evidentes concomitancias con *La tierra*, de confección inmediatamente anterior. En ella, además de la ambientación rural, árida y de miseria, fusiona lo narrativo y lo dramático sin fisuras, a la vez que rompe la linealidad temporal.

La reciente andadura dramática de Yolanda Pallín se ha ido pautando en la presente década con el estreno y edición de buen número de sus obras (*Hiel*, *Tierra de nadie*, *Lista negra*, etc.). La suya es una labor rigurosa no carente de riesgo, y así ha sido reconocido por los miembros de los diferentes jurados que le han otorgado los premios *Calderón de la Barca* (1996) por *Los motivos de Anselmo Fuentes*; *María Teresa León* (1995) por *Los restos de la noche*, y accésit al *Marqués de Bradomín* (1995) por *La mirada*. Su dedicación al teatro la evidencia su frecuente presencia en foros (seminarios, congresos, encuentros, etc.) nacionales e internacionales, donde deja oír su voz en representación de las más jóvenes generaciones de creadores teatrales. En *Las manos* percibimos la presencia de elementos configuradores ya presentes en la anterior experiencia dramática de Yolanda Pallín. La estética realista, la



ruptura de la continuidad temporal, la mirada crítica o la predisposición al texto abierto son rasgos latentes en su dramaturgia y que se aprecian en el espectáculo ahora estrenado.

El buen hacer como director de Javier G. Yagüe ya se había apreciado en importantes montajes tales como *Acera derecha*, de Rodrigo García; *Salvia*, de Antonio Onetti; *No hay función por defunción*, de L. Araujo, I. del Moral y Y. García Serrano; *Nunca dije que era una niña buena*, de G. Ott, por sólo mencionar algún ejemplo, si bien ahora, con *Las manos*, ha demostrado una maestría, rigor y acierto que no han podido pasar desapercibidos por ese público que, cada vez con mayor frecuencia, acude a una sala alternativa.

La entrevista que, a continuación, ofrecemos quiere presentar los entresijos de la gestación y realización de *Las manos*, así como las pretensiones que han alentado a sus creadores, modo éste de dar a conocer uno de los espectáculos más frescos, pero también más sólidos de la temporada que ahora termina.

**C.S.** ¿Cómo se ha gestado *Las manos*?

Lo primero que surge es la idea de una trilogía que nos ayude a reflexionar sobre la juventud.

**J.G.Y.** Lo primero que surge es la idea de una trilogía que nos ayude a reflexionar sobre la juventud. ¿En qué somos iguales y en qué diferentes? ¿Cómo eran nuestros abuelos cuando eran jóvenes? ¿Qué cosas han cambiado con el tiempo a lo largo de este siglo?

**J.R.F.** Sí, fue Javier quien nos propuso a Yolanda y a mí un trabajo de escritura a partir de dos ideas: una reflexión sobre la juventud y otra sobre el paso del tiempo. Recuerdo que en alguna de las primeras reuniones él mismo reflexionó sobre las circunstancias de la vida de su abuelo, de su padre y de sí mismo, acerca de la evolución y de las coincidencias.

**Y.P.** Lo más curioso es que yo también había oído a mi madre, que procede de un pueblo de Valladolid, historias de personas que entroncaban con las ideas expuestas por Javier, y que, por lo tanto encajaban en ese mundo sobre el que tratábamos de meditar.

**C.S.** ¿Cómo ha sido su realización?

**J.G.Y.** Antes de empezar a escribir habíamos hablado mucho. Hemos cogido historias de nuestros abuelos,



Foto: Chicho.

padres... de la gente que estaba a nuestro alrededor, como ya ha dicho Yolanda. Hemos leído, nos hemos pasado libros... Cuando se han empezado a escribir escenas ya teníamos la concepción de quiénes iban a ser los personajes, de la estructura por estaciones y otras ideas generales. Después José Ramón y Yolanda comenzaron a escribir escenas, yo sugería también algunas. Llegado un momento empecé a armar el rompecabezas, planteaba escenas que nos faltaban, cosas que no habíamos tratado, etc. Monté una primera versión del texto. Venían a ser cuatro horas de espectáculo más o menos. Sobre los ensayos fui afinando hasta llegar a la versión definitiva del texto.

**J.R.F.** Matizando lo que dice Javier, hay que contar que los trabajos concretos empezaron en otoño del 97, de modo que hemos tardado unos quince meses en llegar a los ensayos. Se decidió escribir una trilogía que abarcara la segunda mitad de nuestro siglo, y que nos pusiese ante tres grupos de jóvenes veinteañeros: uno en la posguerra, hacia 1948, otro en el inicio de los setenta, y otro hoy mismo. La primera parte, *Las manos*, suponía por nuestra parte dos dificultades principales: por un lado, nuestra ignorancia sobre aspectos de la vida rural y sobre una época que no hemos vivido; por otro, la creación de un código, de un modo de trabajo, ya que no habíamos colaborado anteriormente.

**Y.P.** Creo que es importante apuntar que, aunque la idea se fue perfilando a partir de un poso de viejas historias que todos en cierto modo compartíamos, en el inicio fue muy importante la labor de documentación e investigación, de búsqueda de libros, periódicos, folletos, etc., que contribuyeran a dibujar el trasfondo de nuestra fábula.

**C.S.** ¿Cuál ha sido la intervención de cada uno de vosotros? ¿Se puede decir que ha sido, en cierto modo, una obra colectiva o cada uno de vosotros ha tenido una participación muy concreta?

**J.R.F.** Javier propuso esas ideas generales y comenzó a aportar información, libros de varios autores, testimonios de gentes del campo. A partir de ahí comenzaron las sesiones de tormenta de ideas en que los tres íbamos proponiendo situaciones y personajes. Con este material, Yolanda y yo fuimos redactando escenas, poniendo sobre el papel personajes que pasaban del papel de ella al mío y viceversa, de modo que es difícil a estas alturas asumir la paternidad de un fragmento u otro de la obra. Como ya se ha dicho, en el período final Javier tuvo que realizar una difícil tarea como dramaturgo, ya que asumió la responsabilidad de eliminar una importante cantidad de texto, probablemente unas treinta páginas. Se

puede decir, pues, que ha sido una labor colectiva. Es más, los actores han creado situaciones nuevas o se han modificado escenas a partir de sus improvisaciones: el ejemplo más claro tal vez sea la escena de la fragua de El Brusco. La labor de los actores ha ido más allá, dado que en las escenas que hablan al público, o bien han creado sus textos –como en el inicio o en el velatorio– o bien se basan en un texto general que modifican con anécdotas personales.

**C.S.** ¿Qué supone esta obra en la trayectoria de cada uno de vosotros? ¿Teníais experiencias similares?

**J.G.Y.** Yo nunca he firmado un texto como autor en solitario pero sí como parte de un equipo. He dirigido creaciones colectivas en las que me he encargado de la dramaturgia, he participado como autor en algún otro texto colectivo como *No hay función por defunción* con Luis Araujo, Ignacio del Moral y Yolanda García Serrano, texto que luego he dirigido.

No queremos que la gente salga contenta por un recuerdo dulce de bonitas historias; queremos que sienta, eso sí, la satisfacción de la consciencia.

**J.R.F.** Para mí supone, en primer lugar, la posibilidad de comprobar una vez más que se puede trabajar muy bien en equipo, que el dramaturgo puede formar parte de un equipo de creadores y que puede colaborar perfectamente con un director de escena. Yo he disfrutado de varias experiencias similares: una con Pablo Calvo, Ángel Solo y Luis Lassaleta, *Sangre iluminada de amarillo*, en la que Pablo tenía perfectamente clara la estructura del

espectáculo y el tema, de modo que construimos en varias sesiones los personajes y la trama y nos dividimos el trabajo: Lassaleta tradujo los fragmentos de la tragedia escocesa, Ángel escribió el corazón de la obra, y yo hice cuatro monólogos, uno para cada personaje. Hace algunos meses ha tenido bastante éxito otro trabajo en el que he reescrito el texto inicial propuesto por Margaret Jova, para un espectáculo titulado *Estado hormonal* en el que lo fundamental era la danza. Con El Astillero hemos hecho diferentes trabajos: En *Ventolera*, *Rotos* y *Fotos* hemos discutido y puesto cosas en común, pero luego hemos presentado cuatro textos diferenciados, en los que, a lo sumo, existía alguna referencia a otro de los textos del conjunto, y que sólo mantenían en común aquello que habíamos acordado al principio; venía a ser una propuesta de cuatro visiones sobre un tema determinado. Pronto presentaremos una experiencia similar, a la que se han unido autores como Álvaro del Amo, Guillermo Heras, Daniel Veronese, Rafael Spregelburd y otros. Más cercana a la experiencia de *Las manos* fue *Lapidario*, en que Luis Miguel (González Cruz), Raúl (Hernández) y yo mezclábamos varias historias y nos

robábamos unos a otros circunstancias y personajes, con la colaboración del dramaturgista Ronald Brouwer; y la última propuesta, *Estación Sur*, en la que mezclamos treinta escenas de Juan (Mayorga), Raúl, Luis Miguel, Guillermo y mías sin dejar ni siquiera la firma en ellas. Este modo de trabajo también me ha llevado a adaptaciones de textos ajenos, como *¿Qué hizo Nora cuando se fue?*, con Rodríguez, Hormigón y Doménech, o la reciente versión de *Una humilde propuesta*, de Swift, con Mariano Venancio. *Las manos*, por otra parte, me ha permitido reflexionar acerca de esa cosa rara que es el éxito.

**Y.P.** Yo nunca había trabajado de manera tan estrecha con otros escritores, si bien es cierto que gran parte de los montajes de mis textos (*Hiel*, *Tierra de nadie*, *Lista negra* y *Los motivos de Anselmo Fuentes*) los he realizado con Eduardo Vasco, quien ha dejado en ellos su impronta y se ha convertido en cierto modo en coartífice de mis espectáculos. De diferente manera, también entroncaría con esta forma de trabajo un espectáculo estrenado en la sala Triángulo en 1994, *Cuatro x Cuatro*, en el que participamos cuatro autores y cuatro directores, o la adaptación muy libre de *Canto subterráneo*, de Jorge Díez, sobre unas ideas previas de Andrea Pinçus, que se estrenará en noviembre.

**C.S.** *Las manos* ha alcanzado índices de ocupación muy elevados e insólitos en una obra programada en una sala alternativa, ¿cuál, creéis, que es el motivo, el componente que ha atraído tanto al público? ¿Por qué interesa tanto a los espectadores actuales, especialmente los jóvenes, la historia de sus abuelos? ¿Dónde radica la actualidad del texto?

**Y.P.** Pienso que la causa de la óptima aceptación radica tanto en esa forma que implica una cierta complicidad con el público, complicidad acentuada por la cercanía, por la ruptura de la cuarta pared, como por un contenido que presenta una historia sencilla. El público está cansado de historias evasivas y también elude lo grosero. Tampoco descarto que uno de los motivos por el que los jóvenes se han sentido tentados por *Las manos* ha sido una técnica próxima al video-clip, de escenas cortas montadas casi cinematográficamente.

**J.G.Y.** Creo que una de las claves ha sido presentar a los personajes como jóvenes. Cuando pensaba en una obra sobre los años cuarenta pensaba que podía ser un "ladrillo". Yo mismo tengo prejuicios sobre ello. Por eso nos planteamos cómo hacerla cercana. Decidimos contarla desde lo que a nosotros nos había interesado, sorprendido... hacer que los actores compartiesen con los espectadores su viaje. Eso ha tenido mucha influencia en



Foto: Chichó.



Foto: Ochoa.

la puesta en escena. La historia ha sido contada de una manera que pensamos es contemporánea, es una historia de ayer contada desde hoy. Estábamos muy alerta porque no queríamos caer en el costumbrismo.

**J.R.F.** Para mí, cuando esto empezó, el objetivo soñado eran tres meses en cartel. Ha estado más de cinco y le esperan otros cinco más de gira por todo el país. Ahora podemos hablar a posteriori, pero es obvio que hicimos una cosa que creíamos que debíamos hacer, y que eso que pensábamos estaba en el imaginario emocional de mucha gente. Se nos ha robado la memoria. Así de sencillo. Y en esta obra hay algunos arañazos en esa pared que se nos ha puesto delante. La gente descubre que le interesa recordar, que le gusta ser consciente de su origen, que no quiere cuentos de hadas. La gente encuentra, al parecer, en este espectáculo, un lazo con el pasado, una oportunidad de conversar con su abuelo o con su padre. Todos tuvimos un abuelo a quien no nos dio tiempo de decirle cosas. La obra presenta un pasado reconocible, duro, atroz, pero produce en el público, creo, una corriente de simpatía: primero, por el estupendo trabajo de los actores y por el proceso de inmersión en que nos coloca el espacio escénico, pero además, porque no se está hablando de batallitas sino de personas, porque los jóvenes están viendo a otros jóvenes en el escenario, jóvenes que tienen muchos problemas y esperanzas similares a los suyos; jóvenes que no son caricaturas de jóvenes. La actualidad del texto creo que radica en la proximidad de la historia contada: siempre hay alguien que nos dice que esa historia es la de su propia vida (José Sacristán, hace poco).

**C.S.** En el programa de mano, y en la obra misma, aludís a Delibes y a John Berger, y de hecho la atmósfera de *Las manos* está en ellos. ¿Se puede decir que estos escritores son el punto de partida? ¿Cómo han influido en vosotros?

**J.G.Y.** John Berger es un punto de partida; su trilogía *De sus fatigas* y, en concreto, el primer libro *Puerca tierra* ha servido de estímulo. No hemos utilizado sus histo-

rias pero sí esa visión de un mundo que se pierde. A Delibes recurrimos después, ha sido casi un libro de consulta. He redescubierto un autor que me parece sublime en todas sus obras rurales y que habla de la vida, como hemos querido hablar nosotros.

**J.R.F.** Quiero añadir a lo que dice Javier, que Delibes, además, guarda el tesoro del castellano. Una de las cosas que llama la atención del público es el fluir de palabras que abren su memoria: teso, biellos, picón, candeal, helor, zaquizamí... Eso es Delibes, aunque también Azorín, Clarín, Max Aub, y muchos testimonios anónimos de personas que aún guardan ese tesoro. Por otra parte, Delibes fue la llave que nos llevó hacia el final de la obra: la escena del pedrisco es una versión muy libre de una página de este autor. No la hemos cambiado para mejorarla, que no se podía, sino para adaptarla a nuestra historia y nuestros personajes. Respecto a Berger, hay que reconocer que nos ha proporcionado una forma de mirar, la forma de mirar del forastero, no de un turista enamorado -hemos conseguido huir del menosprecio de corte y alabanza de aldea- sino la de un extraño que observa con interés, que descubre.

**C.S.** Creo que con *Las manos* pretendéis recuperar la memoria colectiva de los años 40 y 50 -a través de la técnica del teatro "mínimo" defendido por José Ramón- centrándoos en la miseria, represión, hambre, etc., que padeció nuestro país, ¿ha sido éste el principal objetivo o teníais otras pretensiones?

**J.G.Y.** Sobre todo hemos querido contar la vida de aquellos que en ese momento estaban decidiendo qué hacer con sus vidas, gente que debía resolver qué iba a comer al día siguiente.

**J.R.F.** Nos preocupaba mucho evitar que el espectáculo se convirtiese en una evocación, en un recuerdo suave -todos los recuerdos suavizan- de lo que fue una feroz posguerra. No queremos que la gente salga contenta por un recuerdo dulce de bonitas historias; queremos que sienta, eso sí, la satisfacción de la consciencia. "No me olvidó de cómo han sido las cosas, luego sigo vivo y de pie". En este sentido creo que Berger ha sido un referente incuestionable.

**C.S.** Javier Villán en su crítica de *El Mundo* (28-II-1999) aludía a que *Las manos* es "una indagación antropológica del campesinado; una denuncia de las condiciones infrahumanas en que se desenvolvía su vida y un ejercicio idiomático sobre el habla popular. Y una sociología del poder caciquil y terrateniente", y yo os pregunto ¿qué os ha movido a realizar una obra de estas características?

**J.R.F.** Javier Villán acierta porque es muy sabio y además es de Palencia y para colmo amigo de Antonio Gamoneda. Otros críticos han hablado de épica de lo cotidiano -Amestoy-, o de teatro de la memoria -Monleón-. Por mi

parte, debo decir que llevaba años detrás de una idea similar: el espacio libre, los objetos, las palabras con peso de años, la fuerza de la tierra, la opresión sorda y casi invencible. Pocos meses antes de empezar los trabajos de *Las manos* había terminado *La Tierra*, por lo que está claro que personalmente me atraía mucho. Creo que los tres coincidíamos en la necesidad de hacer una indagación sobre la memoria, y cuanto más investigábamos más necesario se nos hacía contar esta historia. Yo creo que sí hay ideología en el arte. Desde luego, la hay en lo que yo escribo, y creo, y estoy seguro de que en esto coincido con Yolanda y Javier, el peor enemigo de la libertad es el olvido.

**J.G.Y.** En mi caso es una historia familiar. Mi abuelo era campesino. Mi padre también hasta que se fue a la "mili", después trabajó de mecánico. Yo he crecido en la ciudad, alejado de todo ello. Ésta es la historia de la trilogía, tres generaciones en ámbitos diferentes y tiempos diferentes. El ejercicio idiomático, que a mí me ha fascinado, se lo debemos a Yolanda y José Ramón. Los dos son filólogos.

**Y.P.** Quiero matizar algo que ha apuntado Javier, y es el enorme esfuerzo que, en el plano lingüístico, hemos realizado. En *Las manos* hemos trabajado tres personas cuyos antecedentes familiares se remontan a tres comunidades muy distintas, con unas peculiaridades idiomáticas muy patentes, especialmente en los años en que se localiza la acción, cuando los medios de comunicación todavía no actuaban como elemento nivelador, por ello ha sido necesario crear un lenguaje que guardara reminiscencias del pasado, pero pudiera ser comprendido por públicos de diferente condición sociocultural y geográfica.

**C.S.** El diseño del espacio es uno de los elementos más sugestivos por su conjunción de realismo y simbolismo, ¿de dónde surgió la idea?, ¿por qué esa materialización concreta?

**J.G.Y.** Todo el equipo ha trabajado con mucha libertad. Este espacio, tan poético por el uso de los materiales, ha sido una aportación de los escenógrafos, también vinculados de alguna manera a ese mundo rural.

**Y.P.** Sí, a ambos, a Juan Sanz y a Miguel Ángel Coso, por motivos familiares, la fábula de *Las manos* no les resultaba ajena, la captaron desde el principio perfectamente. Además, gracias a su conocimiento de los materiales, no se han limitado a decorar, sino que han creado un espacio que forma un todo esencial con el resto del montaje.

**C.S.** Sé que en septiembre iniciará *Las manos* una gira por salas más convencionales que durará cuatro o cinco meses. ¿Qué supone esto para vosotros? ¿Qué modificaciones implica para la obra?

Hemos trabajado tres personas cuyos antecedentes familiares se remontan a tres comunidades muy distintas, con unas peculiaridades idiomáticas muy patentes.

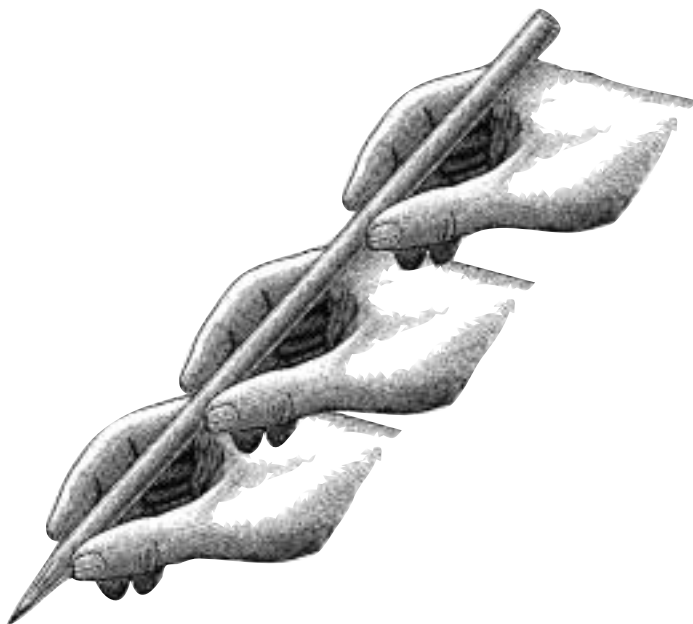
**J.R.F.** Respecto a tu primera pregunta, te diré que esa gira supone romper una barrera. Esta gira es un paso muy especial para el movimiento del teatro alternativo. Se contactará con gente que quiere ver otro teatro y puede que signifique algunos nuevos caminos. Por supuesto, supone, asimismo, una gran satisfacción: si algo resulta frustrante en el teatro que hacemos es la casi nula atención de los programadores, el casi seguro fracaso a la hora de mover un

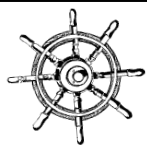
espectáculo. Ojalá no sea una excepción.

**J.G.Y.** En la gira haremos funciones en formato no convencional y otras a "la italiana". Lo más complejo es lograr la cercanía, la implicación que se logra en la sala. Estamos buscando mecanismos para alcanzar algo parecido a lo que se ha conseguido aquí. Aún así, la historia en sí misma, creo que se sostiene porque se ha logrado componer una mezcla de géneros que van de la comedia al drama y que transmiten vida desde el escenario.

**C.S.** Para acabar, ¿cuándo llegarán las siguientes entregas de *La trilogía de la juventud*?

**J.G.Y.** Como ya hemos apuntado antes, comenzamos pensando en hacer las tres obras en el 98, 99 y 2.000. Iniciar el siglo XXI teniendo un fresco del siglo XX. ¡Ilusos! La primera obra ya se fue al 99. El proceso fue más largo de lo que pensábamos, un año de escritura y tres meses de ensayos. Con la segunda estamos apenas comenzando a intercambiar ideas. La tercera, a saber. La responsabilidad pesa. Queremos que las tres obras sean formalmente muy diferentes. El contenido influirá en los textos y en la puesta en escena. No queremos usar recursos que ya hemos usado. No es tarea fácil. ■





**Cuaderno  
de bitácora**

# Carta de amor

de Fernando Arrabal

## «Como un martirio chino»



Foto: Maxime Godard.

Fernando Arrabal.

Al escribir *Carta de amor* revivía yo el tiempo de “la primera vez”.

La función me convertía en obra suya, lo mismo que en el melocotón es el hueso lo que engendra la vida.

Cuando empecé a redactarla, tenía la impresión de que unos centinelas minúsculos esperaban mensajes, apostados en las articulaciones de mis manos y mis pies, en la punta de mis dedos, de mi sexo, en la retina de mis ojos.

El aliento del recién nacido me regeneraba: era la respiración embrionaria de quien no se puede levantar, ser feliz e inmortal sino a través del teatro. De quien invierte el proceso vital para llegar a la creación.

Me sentía habitado por el firmamento. Olvidaba hasta que escribía, estaba encerrado en mí mismo mientras desvelaba mi intimidad.

*Carta de amor* reducía a la nada mi relación con el tiempo y el espacio, como si encerrase el secreto de la eternidad.

Tenía anudada la garganta por los lazos de amor-odio tejidos con la mujer que me trajo al mundo. Como si el conflicto edipiano y la tragedia de la Historia, la condena a muerte de mi padre y el misterio de su desaparición acabaran de surgir en aquel momento.

A veces estaba convencido de que había fracasado en todo: creía que mi cuerpo albergaba escorpiones venenosos, serpientes perversas, abejorros chivatos que le denunciaban a mi cabeza los pecados de mi vientre. No podía expulsarlos más que escribiendo.

Otras veces dominaba mis temores y me dejaba deslumbrar por mis infortunios fatales. Escribía al dictado

de mi vida, de mi infancia, de mis sueños, con la esperanza de volver a encontrarlos en la memoria de acuerdo con mis deseos.

De qué manera tan repentina me llevaba un recuerdo hacia un paraíso o un infierno desconocido, como si, provisto de alas en la espalda, pudiera elevarme hacia el firmamento.

No deseo que mi teatro se inscriba en los Registros de la Inmortalidad... sólo deseo gozar todos los días de unos cuantos ratos de felicidad.

Concibo *Carta de amor* como un extravío lúcido. Forma y fondo, espíritu y delirio, semejantes en todo, uniéndose para formar sólo uno.

Cuánto he soñado con escuchar esta función (el día de su estreno mundial en el Teatro Nacional Habimah), interpretada por la prodigiosa Orna Porat.

El exilio es mi descubrimiento inagotable. Qué alegría tan inmerecida que *Carta de amor* se estrene precisamente en Israel, tras la revelación de mi viaje a las fuentes de lo inefable. ■

(Presentación para el programa del Teatro Nacional de Israel)

[La actriz Orna Porat *Premio Israel de Teatro*

estrenó mi función *Carta de amor* en el Teatro Nacional de Israel, el 2 de junio de 1999, con puesta en escena de Itzik Weingarten y traducción al hebreo de Rami Saar.

Los mismos, estrenaron la función en el Festival Internacional de Israel, en Jerusalén, el 4 de junio de 1999.]

Versión española: S.M.B.

# Carta de amor

(Lettre d'amour)

[fragmento]

[...]

Me cuentas la leyenda del más cruel martirio chino. Las víctimas eran siempre dos enamorados (o dos esclavos prófugos).

El verdugo los encadenaba, con grilletes, uno a otro por los pies y los depositaba en lo más hondo de un profundo pozo tapiado. Al cabo de meses, cuando el verdugo abría el profundo hoyo, los restos de las víctimas muertas entredevoradas, ancladas en el fondo, eran pasto de gusanos necrófagos.

Eres tan listo

(¡no en balde ganaste el premio de superdotado!)

y sabes tantas cosas... Dices que me 'recuerdas' esta historia china... como si yo hubiera podido conocerla.

Ahora me escribes:

*"A ti y a mí  
la guerra civil,  
madrstra historia,  
nos infringió este martirio chino.  
A punto también estuvimos de devorarnos.  
Pero incluso prisionero de la fatalidad  
soñaba con la esperanza.  
Aquella que alimentó mi infancia  
y mi adolescencia  
...contigo".*

Pero ¡qué reproches tan atroces nos dirigimos entonces! Cuando tú, mi propio hijo, me acusaste de nada menos que de haber denunciado a tu padre.

De haber sido la culpable de que fuera condenado a muerte.

Aquí tengo el borrador de mi respuesta de hace casi veinte años:

*De un bolsillo de su falda saca papeles marchitados por el tiempo y a punto de rasgarse en pedazos.  
En verdad no lee.*

"Tomé la determinación de no contestarte, ya que en tu carta no es que me pidas datos sobre la condena a muerte de tu padre —lo que sería lógico— sino que parece como si destilaran hiel sus párrafos, como si no tuvieran otra misión que la de lanzar contra mí tu madre, dardos hirientes".

"Esto me pareció en un primer momento y por eso, decidí no contestarte ya que nunca podría ponerme a tono en un combate de este tipo".

"Pero si no te respondo es cuando podrías creer que toda esa ponzoña —no creo que salga de su corazón— sea verdad".

"Empiezas dando a entender que soy culpable de lo que sucedió a tu padre. Todavía hay gente de aquella época que podrían...".

...Yo casi nada dije  
"a los que... le condenaron"  
"a muerte".

"Sólo lo indispensable".

"Yo no he sido nada más que la esclava de vosotros, de tu padre y tuya, en todo momento. Cuántas mujeres viven de cualquier manera divirtiéndose día y noche en bailes, en cabarets, en cines".

"¡Cuántísimas!".



Escena de Carta de amor, con la actriz Orna Porat.

"Yo podía haber hecho lo mismo, pero he preferido sacrificarme por tu padre y por ti, hijo mío, de un forma silenciosa y humilde".

"Cuántas veces le dije: 'Me vas a dejar viuda y a tu hijo huérfano'. Pero ¿qué hizo él? Sin oírme siguió su culpable camino".

"Los que hablan de mi 'denuncia' olvidan que días después de su arresto"

"y de las torturas de los primeros días"

"cuando ya estaba en la cárcel me presenté contigo a la mujer del jefe supremo del ejército de Melilla. Y le pedí la salvación de tu padre ¡cuando ya estaba condenado a muerte! Y cuando en verdad ya nada podía indultarle".

"Fui contigo, creo recordar que aún tenías presente la estampa del soldado que, en las escaleras, custodiaba la vivienda y que me dijo al salir de allí:

*No llores mujer".*

"El que digas que no le mandaba paquetes de comida a la cárcel me hace sonreír si no fuera cosa de llorar. Si lo dijera persona ajena a nosotros, lo comprendería, pero tú sabes que iba yo a la oficina de la calle Serrano a pie, como te acordarás, por faltarme el simple real que costaba el metro. Que llegaba tu santo y no podía comprarte ni un *chupachús*".

"No es que viviéramos modestamente sino que estábamos en plena miseria. También recordarás que para celebrar el santo del abuelo se tomaba como cosa extraordinaria un huevo frito".

Y tú me respondiste despiadadamente:

*Lee las primeras líneas de una hoja sucia y descompuesta.  
Continúa como si la conociera de memoria.*

"Me recuerdas un hecho que no pongo en duda: lo miserablemente mal que vivíamos. Era la triste fatalidad de la mayoría de los españoles, en aquellos años, de anhelos tercios".

"Pero papá hubiera podido volver a casa como cientos de miles de prisioneros políticos condenados y luego indultados. Hubiéramos podido disfrutar por lo pronto de un salario más, quizás (dados sus estudios) superior al tuyo. No permitiendo su retorno, me impediste beneficiar, en un ingrátido ahora, de su presencia".

"Y no olvides la carta que te envió el propio director de la cárcel escandalizado por tu comportamiento con papá".

Tuve que responderte:

*Saca otro papel antiguo y amarillento que no lee.*

"Esta carta de reproches que me envió el director del presidio de Burgos demostraba en realidad que, aunque yo no estaba oficialmente encarcelada, es como si lo hubiera estado todo el tiempo".

[...]

El año en que se publicó

# El teatro del absurdo

de Martin Esslin

Por Santiago Martín Bermúdez

Para mí, 1966 es el año del “teatro del absurdo”. Yo era demasiado joven para haber asistido a aquel estreno legendario de *Esperando a Godot* a cargo de Dido Pequeño Teatro, que dirigía Josefina Sánchez Pedreño. Y hasta para haber visto a Italo Ricardi en la también legendaria puesta en escena de *La última cinta* (también con Dido, por cierto). Pero quedaban los documentos. Quedaba ese sensacional primer número de “Primer Acto”, con el texto de la primera obra y un montón de artículos que devoré con retraso obligado. Y el libro de Aymá, con *La última cinta*, *Acto sin palabras* y varios artículos memorables. En 1965, Paco Aguinaga y yo perdimos la voz, en medio de un tumulto que hizo época, cuando en el Ateneo de Madrid Los Goliardos estrenaron *Ceremonia para un negro asesinado*, de Arrabal, dirigida e interpretada por Ángel Facio. Un par de años o tres antes veíamos en Madrid *El rinoceronte*, *El nuevo inquilino* y *El rey se muere*, todas de Ionesco. En 1966, Paco y yo ingresábamos, con otros compañeros, en Los Goliardos. Pertenecíamos a Albor Estudio de Teatro, dirigido entonces por Pedro Turbica (Luis Molina había cruzado el charco un año antes), y nos fundíamos con Goliardos, renunciando a nuestro buen nombre, tal vez por considerar mejor aún este otro. Nada más ingresar, se preparó un montaje de tres obras breves de Beckett, dirigidas por Ángel Facio y Miguel Arrieta: *Vaivén*, *El Joe* y *Palabras y música*; en esta última había una especie de solista-actor, un coro y un pequeño conjunto instrumental que interpretaba una partitura de Agustín González Acilu. De

ese grupo salieron al menos dos directores de orquesta de gran talla: Miguel Roa y Arturo Tamayo. Por allí andaba también Ángel Luis Ramírez. Qué tiempos.

En aquellos tiempos, es evidente, el llamado “teatro del absurdo” estaba vigente como sensibilidad cultural. Y no sólo cultural. Precisamente ese año aparecían en España dos libros de gran importancia sobre el asunto. Uno es el que motiva estas líneas, *El teatro del absurdo*, del austriaco Martin Esslin, en la importantísima Biblioteca Formentor de Seix & Barral. El otro era *Teatro de protesta y paradoja*, del estadounidense George Wellwarth, libro que inauguraba una colección llamada a ser muy prestigiosa, *Palabra en el Tiempo*, de Lumen. Además, debió ser en 1966 cuando la revista “Índice”, editada por falangistas rojos, dedicaba un número al *Pánico*, esto es, la tendencia de Arrabal y sus teatreros, pintores y poetas. Por lo demás, Juan Guerrero Zamora concluía por entonces la publicación de los cuatro espléndidos e impresionantes volúmenes de su *Historia del teatro contemporáneo* (Juan Flors, Barcelona, 1961-1967), hazaña que merecería la reedición y, puesto que parece que el autor tiene más material, la ampliación. Guerrero Zamora trataba a los “absurdos” dentro de lo que él llamaba tendencias neoconvencionales, un concepto que resultó muy fructífero y acaso más exacto que el de teatro del absurdo. No sólo el “teatro del absurdo” estaba vivo. Estaba vivo el teatro como fenómeno social.





Hubo un momento en que se decidió enfrentar a dos grandes tendencias teatrales, la de Beckett, Ionesco y *tutti quanti*, esto es, el “teatro del absurdo”, con las del “teatro político” que pasaban por Piscator y por Brecht. La polémica entre Piscator e Ionesco vino a echar leña al fuego. A nosotros no parecía afectarnos aquello. La dicadura se combatía desde escena (¿éramos unos ingenuos?) tanto con el teatro de Brecht como con las obras de Beckett e Ionesco, que nuestros ojos convertían en parábolas políticas. Todo se acumulaba entonces, en los 60, después de los años terribles: también llegaban en la primera mitad de esa década las primeras traducciones argentinas de obras de Kafka. Que también leíamos con perspectiva parabólica. Creo que aquí es donde se produjo uno de los equívocos más importantes de la época, y hubo una serie de autores españoles que abrazaron el neoconvencionalismo de los absurdos para hacer ese tipo de parábolas. A algunos se les pasó la enfermedad con el tiempo, pero a otros los marcó para siempre. La transición democrática dio cuenta de todo aquello. ¿Para bien...?

*El teatro del absurdo*, de Esslin, sistematizó las teorías que, mediante tanteos, se iban abriendo paso entre nosotros. Era un libro claro y, al mismo tiempo, un libro de gran altura intelectual. Lo más importante era la breve introducción y los estudios dedicados a Beckett, Adamov e Ionesco, sobre todo por conectarlos con el pensamiento crítico (en el sentido de crisis) de los años anteriores, desde Camus al existencialismo, más que con otras tendencias teatrales. A partir de ese punto empezaba lo que quizá a estas alturas resulta menos admisible: ¿se puede incluir en este tipo de teatro a Genet? Sí es posible incluir a Arrabal y a Pinget, incluso a Pinter, pero menos convincente es alargar la nómina hasta Pedroló o Max Frisch, que pueden tener reflejos en sus cuestiones sobre identidad y política, pero cuyos horizontes e intereses eran totalmente distintos. Si todos los autores que incluye Esslin forman parte de esa tendencia que no es tendencia, resultaría que al final todo es



Foto: Gyenes.

*El Rinoceronte* de Ionesco. Dirección: José Luis Alonso. Teatro María Guerrero 1961.

“absurdo” y en consecuencia nada define esa integración genérica.

Sin embargo, permanece el considerable valor de los estudios de los autores, principales o invitados, análisis que ayuda a comprender que incluir a todos tiene algo de arbitrario. ¿Qué no habría hecho Esslin con el Mihura de *Tres sombreros de copa* y con buena parte de Jardiel de haberlos conocido? Y permanece la considerable influencia de un libro que, llegado entre nosotros en un momento de cambio social acelerado, se tomó como un refuerzo de lo que ya estaba influyendo en los medios teatrales de nuestro país, el teatro de tendencias neoconvencionales, esto es, de nuevas formas y contenidos. No se tomó como en casi toda Europa, como una síntesis de algo que había sido, sobre todo, en los años 50. Sino como un camino a seguir. O uno de los caminos. Ya hemos sugerido que algunos se lo tomaron demasiado en serio. No creo que fuera culpa de Esslin.

Incluimos parte del arranque del libro, por su importancia especial en aquel momento. ¿Era el teatro de Beckett e Ionesco un teatro difícil de comprender, un teatro abstracto (como dijo con desdén un crítico español de entonces), o, por el contrario, era puro camelo? Lo que describe Esslin al comienzo del libro aclaraba entonces muchas cosas sobre la verdadera naturaleza de ese teatro. Un teatro que ya pertenece a la historia, pero la historia de los grandes, la de Sófocles, Shakespeare y Calderón. La de Beckett e Ionesco. ■



Fragmento de *El teatro del absurdo* de Martin Esslin

**Absurdidad del absurdo**

**E**l 19 de noviembre de 1957 un grupo de inquietos actores se preparaba para salir a escena. Eran los miembros de la Academia de Actores de San Francisco. El público ante el que iban a actuar estaba formado por 1.400 presos de la Penitenciaría de San Quintín. Nadie había representado allí desde que Sarah Bernhardt lo hizo en 1913. Ahora, cuarenta años después, la obra escogida, principalmente por no tener papeles femeninos, era *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

No es, pues, de extrañar que los actores, y Herbert Blau, el director, estuvieran recelosos. ¿Cómo iban a presentarse ante uno de los más difíciles auditorios del mundo con una obra tan marcadamente oscura e intelectual y que casi había producido tumultos en los más sofisticados públicos de Europa Occidental? Herbert Blau decidió preparar al auditorio de San Quintín para lo que iba a presenciar. Compareció en el escenario y se dirigió al repleto y oscuro comedor Norte, convertido en un mar de vacilantes cerillas que los presos lanzaban por encima del hombro después de haber encendido sus cigarrillos. Blau comparó la obra con una pieza de música de jazz: “a la cual uno debe estar atento para descubrir en ella todo lo que uno crea poder descubrir”. Del mismo modo tenía la esperanza que habría diversas interpretaciones, diversos significados personales para cada uno de los asistentes a *Esperando a Godot*.

El telón se alzó, la obra dio comienzo. Y aquello que había desconcertado a los sofisticados auditorios de París, Londres y Nueva York, fue inmediatamente asimilado por un público de presos. El escritor de *Recuerdos de un estrenista* (*Memories of a First-Nighter*), en las columnas del periódico del penal, el “San Quentin News”, dijo:

“El trío de forzudos, de prominentes bíceps, que había plantado sus 642 libras en el pasillo, esperaban que saliesen chicas y cosas divertidas. Cuando esto no ocurre manifiestan su enojo y en voz alta empiezan a decir que en cuanto se apaguen las luces se largan. Estaban en un error. Escucharon y observaron dos minutos más y se quedaron. Se quedaron hasta el final. Estaban temblando”<sup>1</sup>.

O como refiere el autor del editorial del mismo periódico, bajo el título “El grupo San Francisco deja al auditorio de San Quintín esperando a Godot”.

“Cinco minutos después de empezada la representación, todos los que habían pensado que era preferible representar en primer lugar una obra menos polémica, vieron aliviados sus temores”<sup>2</sup>.

Un periodista del “Chronicle” de San Francisco, que estuvo presente, hizo notar que los presos no encontraban la obra difícil de entender. Uno de ellos le dijo: “Godot es la sociedad”, otro: “Es el exterior”<sup>3</sup>. Uno de los maestros de la prisión es citado diciendo: “Ellos saben lo que significa esperar... sabían que si por fin Godot hubiese llegado, habría sido un engaño”<sup>4</sup>.

Se dice que el propio Godot, así como giros, frases y personajes de la obra, han venido desde entonces a formar parte del argot privado y la mitología institucional de San Quintín.

[...]


¿Por qué una obra de la supuestamente esotérica vanguardia causó un impacto tan inmediato y hondo en un público de presos? ¿Porque les enfrentó con una situación en cierta medida análoga a la suya? Quizás. O quizás, porque estaban desprovistos de sofisticación y, en consecuencia, presenciaron la obra sin ideas preconcebidas, sin nociones de antemano, de modo que evitaron el error en el que incurren muchos críticos conocidos, que condenan la pieza por su falta de trama, desarrollo, caracteres, o simplemente sentido común. Lo cierto es que no se puede acusar a los presos de San Quintín de snobismo, como se ha hecho con gran parte del público de *Esperando a Godot*, al que se ha acusado de pretender apreciar una obra que ni siquiera habían comenzado a comprender, sólo por guardar las apariencias. ■

1. San Quentin News, San Quintín, California. 28 de noviembre de 1957.

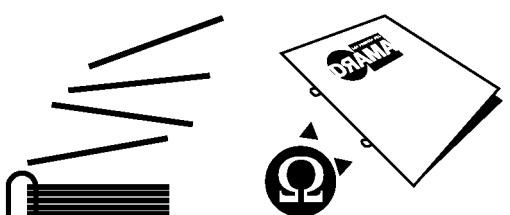
2. Ibid.

3. Theater Arts, Nueva York, julio 1958.

4. Ibid.



**Encuaderne sus revistas  
utilizando las grapas omega**



# Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 1999

Cristina Santolaria

**Anuario SGAE de  
las Artes Escénicas,  
Musicales y  
Audiovisuales 1999**

Dirección técnica a cargo de  
**Pilar Granados,**  
Centro de Investigación  
del Mercado Cultural  
de la SGAE

Edita:  
SGAE-Fundación Autor  
Madrid 1999

Editado por el Departamento de Estudios y Mecenazgo de la Fundación Autor, y bajo la dirección técnica de Pilar Granados del Centro de Investigación del Mercado Cultural de la SGAE, ha aparecido recientemente, con una muy esmerada presentación, el *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 1999*, investigación que “recoge información exhaustiva y rigurosa sobre la actividad del sector cultural y de ocio en todo el territorio español” durante el año 1998, aunque para valorar en su justa medida los datos se han procesado también los del año precedente.

Los materiales de que se ha partido proceden, no de encuestas desde las que se extrapolan las afirmaciones generales, sino de registros concretos que dan cuenta con exactitud de los eventos acaecidos en nuestro país en el terreno cultural y de ocio. La amplitud de la investigación permite obtener información de sectores tan variados como las artes escénicas, la música clásica, la música moderna, la música grabada (mercado), el cine, la industria del vídeo, la radio y la televisión. El análisis cuantitativo de estos campos viene complementado con las principales conclusiones del “Barómetro de Actitudes y Conductas Culturales de los Españoles”, también elaborado por el CIMEC, de modo que se puedan “confrontar los datos sobre actividad, con los datos sobre la demanda de esas actividades”. Todo este caudal informativo es explicitado con profusión de gráficos (99) y tablas (242) que contribuyen a reflejar de forma más manifiesta las estadísticas y conclusiones del estudio. Esta parte cuantitativa y objetiva es matizada

por una serie de entrevistas (un total de 23) a destacadas personalidades de cada uno de los sectores, quienes proporcionan sus valoraciones sobre la evolución del mercado cultural.

Esta publicación de casi 450 páginas se abre con una “Presentación” de Eduardo Bautista, Presidente del Consejo de Dirección de la SGAE, quien caracteriza el *Anuario SGAE* por la enorme cantidad de datos manejados, algunos ya existentes (soportes), pero otros totalmente nuevos en el mundo estadístico (radio, televisión, etc.); por su absoluta imparcialidad y por su carácter puramente instrumental.

Aunque, como ya se ha dicho más arriba, este texto abarca hasta diez campos del ámbito cultural y de ocio, de los que de manera sistemática se repasa el equipamiento, espectadores y recaudación, además de indicadores específicos de cada uno de ellos, en esta líneas nos centraremos en el capítulo dedicado a las artes escénicas por tratarse del que, a los lectores de **Las Puertas del Drama**, resultará de mayor interés, y porque les permitirá contrastar los datos nacionales con los procesados sobre Madrid y Barcelona por el Centro de Documentación Teatral, entidad que, junto a las revistas *Pipirijaina* y *El Público*, se convirtió en pionera de los análisis sociológicos sobre la escena.

El presente y futuro de las artes escénicas es analizado, en un apartado previo, por los comentarios de Juan Cambreleng, gerente del Teatro Real, y por José Manuel Garrido y Luis Ramírez, directores gerentes del Teatro de Madrid y de Pigmalión Producción de Espectáculos, respectivamente. Si bien los tres son grandes espe-



cialistas, llama poderosamente la atención que se haya seleccionado para esta valoración a personas cuyos nombres se vinculan ineludiblemente con la lírica, la danza y el musical, géneros con más fuerza cada día en la demanda de la cartelera española, pero, aún así, no comparable, con la de los dramáticos, a los que alude someramente J.M. Garrido.

Tras una "Introducción" metodológica, en sucesivas secciones se hace un repaso, primero, a la infraestructura (Equipamiento), para después analizar la oferta ("Espectáculos, producciones y compañías" y "Representaciones"), y finalizar con la demanda ("Espectadores" y "Recaudación"). A través de 56 páginas, 25 tablas, 12 gráficos y dos anexos dedicados a las artes escénicas se va presentando una muy favorable realidad escénica del país en su conjunto, pero también de su distribución en cada una de las comunidades. De este modo conocemos que, en 1998, en España han mantenido actividad escénica 4.567 recintos repartidos por las distintas autonomías, lo que ha redundado en algo más de un millón de medio de localidades ofertadas. Estos espacios han dado cabida a 10.104 producciones que han generado, a su vez, 42.751 funciones, todo ello protagonizado por 4.788 compañías. Esta actividad ha absorbido más de 11 millones de espectadores que, a su vez, han proporcionado al sector de las artes escénicas casi quince mil millones de pesetas. Estas cantidades que por sí solas no indican mucho, implican grandes incrementos respecto a año 1997: los recintos han aumentado en un 13,5% y las butacas en el 35,6%. Algo más de un 30% y de un 12% han crecido las producciones y las funciones, respectivamente. Este incremento de actividad ha comportado, lógicamente, un aumento en el número de espectadores -cifrado en un 16,5%- y de recaudación (21,9%). Estas cantidades no pueden ser más alentadoras para el sector de las artes escénicas pero quizá convendría tamizarlas un poco afirmando, con la perspectiva de los análisis elabo-

rados por el Centro de Documentación Teatral, que el año 1997 fue uno de los más "flojos" en cuanto actividad y demanda de la última década, por lo que esos considerables incrementos no lo son tanto puesto que el año que se ha tomado como referencia comparativa no es especialmente representativo de lo que es la actividad escénica, por la menos en el caso de Madrid. Tras esta matización, de lo que no se puede dudar es de que, en España, se está produciendo una revitalización de las artes escénicas tras un largo período de casi una década, en que este sector cultural fue perdiendo paulatinamente sus constantes.

Son muchísimos más los indicadores tratados por el capítulo dedicado a las artes escénicas en el *Anuario SGAE*, pero nos permitimos, a modo casi de curiosidad, mencionar, como ejemplos, que el precio medio de la entrada se cifra en 1.936 pesetas; que los géneros más frecuentados por el público son el teatro cómico (30,9%) y el dramático (20,9%), seguidos muy de lejos por el teatro clásico, la comedia musical o las marionetas; que el número de recintos de una provincia o comunidad no guarda relación alguna con la población que habita en ella; que los ayuntamientos son los que subvencionan casi el 60% de las representaciones, o que, en las poblaciones menores de doscientos mil habitantes, el 75% de los espectadores no paga entrada. Además, los datos han evidenciado una afirmación repetida durante años: que la mitad de la actividad escénica del país se centra en Madrid y Barcelona.

Si el *Anuario SGAE*, en lo relativo a las artes escénicas -sobre las únicas que nos atrevemos a opinar- en general nos parece un producto muy válido y un instrumento de gran eficacia y utilidad para conocer el comportamiento del mercado escénico, conocimiento imprescindible para llegar a una más completa racionalización y normalización del sector, consideramos necesario, de cara a sucesivas ediciones, llegar a una definición más precisa del término "espectáculo", o distinguir, aun conociendo su dificultad, entre la actividad desarro-

llada por las compañías profesionales o aficionadas, por mencionar algún caso. Pese a estas consideraciones, pensamos que la iniciativa emprendida por la SGAE y la Fundación Autor, y materializada en este Anuario, es un primer y muy sólido paso por desterrar ya antiguos prejuicios que han impedido atajar males endémicos de nuestra escena.

Por otra parte, aglutinar en un único volumen los análisis de otros sectores culturales y de ocio, permite valorar en su justa medida la impronta de las artes escénicas en la sociedad española. Saber que las salas de cine de nuestro país absorbieron 107 millones de espectadores y que los conciertos y recitales de música moderna convocaron a casi 20 millones de aficionados, muestra que las artes escénicas son un bien minoritario, aunque no tanto

como la música clásica, que sólo congregó a 4,4 millones de melómanos. También permite situar a este sector entre las aficiones de los españoles, el saber que, mientras tan sólo el 11% de la población va más de dos veces al año a espectáculos escénicos, esta misma población ve la televisión y escucha la radio una media de 210 y 96 minutos día, respectivamente.

Sólo como muestra, creo que las líneas precedentes han demostrado que el *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 1999* es una herramienta inestimable para todos los gestores culturales, un texto valioso para cualquier interesado en los entresijos de nuestro ámbito cultural, y un material a tener en cuenta por investigadores y estudiosos de las disciplinas relacionadas con los sectores aquí analizados. ■

Mariano de Paco  
Universidad de Murcia

**La zarzuela chica  
madrileña**  
*La Gran Vía.*  
*La Verbena de la Paloma.*  
*Agua, azucarillos y aguardiente.*  
*La Revoltosa*

Edición a cargo de  
Fernando Doménech Rico

Realizada por:  
Editorial Castalia  
Comunidad de Madrid  
Madrid 1998

# La zarzuela chica madrileña:

## *La Gran Vía. La Verbena de la Paloma. Agua, azucarillos y aguardiente. La Revoltosa*

Tradicionalmente han venido quedando fuera de la atención de los estudiosos de la literatura y del teatro, por distintas razones, determinadas parcelas de esas disciplinas. Una de ellas corresponde a los textos o géneros que se consideraban menores por ser populares o de éxito. En el terreno del teatro ha sido habitual dejar en los márgenes o fuera de investigaciones y manuales (a pesar de la nombradía de algunos de sus autores) el que constituyó, sin embargo, uno de los géneros más vivos del último tercio del pasado siglo y el primero de éste que ya agoniza, el género chico; así se denominó atendiendo a la duración de sus piezas, de acuerdo con los límites que exigía el “teatro por horas”, que pretendía llenar varias veces seguidas los locales con funciones breves y, por ello, permitiendo unos

precios más bajos, asequibles a un público de menores posibilidades económicas. Dentro de ese género, la zarzuela chica, que añadía lógicamente la música a los textos, tenía en su carácter mixto otra de las razones de su preterición.

El estudio del teatro desde una perspectiva que da la necesaria importancia a las representaciones y a la recepción, junto a los textos, ha favorecido la dedicación a direcciones de suma actividad en otros tiempos; ello ha supuesto la composición de un panorama conforme con la realidad, que permitirá trazar de un modo más preciso una historia del teatro en la que aparezcan los “autores de calidad”, a veces con escasa proyección hacia el público de su época, y también géneros, autores y títulos menos valorados hoy que la tuvieron muy

abundante. Los dramas sociales o el drama rural son buenos ejemplos de esto, como lo es en mayor medida el del género chico, con o sin acompañamiento musical.

En esta línea que han cultivado en nuestros días estudiosos (Manuel Seco, Serge Salaün, Nancy Membrez, Andrés Amorós, María del Pilar Espín Templado, Alberto Romero) y creadores (Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Francisco Nieva) se ubica Fernando Doménech al editar las quizá mejores muestras de *La zarzuela chica madrileña: La Gran Vía*, con letra de Felipe Pérez y González y música de Chueca y Valverde, 1886; *La verbena de la Paloma*, con letra de Ricardo de la Vega, y música de Bretón, 1894; *Agua, azucarillos y aguardiente*, con letra de Miguel Ramos Carrión y música de Chueca, 1897; y *La Revoltosa*, con letra de José López Silva y Carlos Fernández Shaw y música de Chapí, 1897.

En su Introducción nos da Doménech acertada noticia del marco espacio-temporal en el que esos títulos han de situarse, el Madrid de los años del sexenio revolucionario, y de la restauración borbónica y del fenómeno que está en su origen: el teatro por horas. El género chico nació en ese contexto preciso y “pocas veces en la historia del teatro se ha dado tan clara la relación de un género dramático con una determinada forma de representación e incluso de gestión del negocio teatral” (p. 13). Surge, en efecto, en los numerosos cafés-teatro que recibían a un público que no podía costear el precio de las localidades de los teatros; caso significativo al respecto es el del Teatro Apolo, inaugurado en 1873, que de ser “el teatro más elegante de la capital” se convierte en “la catedral del género chico” (allí se estrenaron *La verbena de la Paloma*, *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La Revoltosa*). Hace también Doménech una breve y ajustada caracterización del género chico, con siete “tipos o subgéneros” en los que cabe incluir las numerosas denominaciones que el ingenio de los autores producía (recor-

demos que *La Gran Vía* se calificaba de “revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera”). Tras unas páginas sobre la puesta en escena, el editor realiza una “valoración” en la que destaca que la variedad de las piezas que engloba impide ver el género “como un todo unitario” y afirma, frente a lo manifestado por otros críticos, que el género chico “no fue la expresión de las capas populares”, pero sí de una burguesía liberal, en ocasiones muy crítica con el sistema, que intentó “dignificar la imagen de los de abajo”, al igual que lo hicieron Galdós y otros autores progresistas del momento (p. 31).

La parte final de la Introducción recoge las anotaciones indispensables acerca de cada una de las piezas incluidas. La selección de éstas era casi obligada porque se trata de las que se tienen generalmente por “cumbres del género chico”; más comprometida resulta la fijación de los textos puesto que las variaciones en ellos solían ser frecuentes y numerosas. Doménech ha optado por aproximarse con rigor “al que se vio en el estreno, aunque no corresponda a la versión más difundida después”, utilizando las primeras ediciones y los manuscritos cuando ha sido posible (p. 63).

En los últimos años, algunas representaciones del género chico han cosechado plácemes y aplausos (así las de *La Gran Vía* y *Agua, azucarillos y aguardiente* en 1997 en el Teatro Madrid, o, en este 1999, *La corte del Faraón* en el Teatro de la Zarzuela), pero, con ser esto importante, lo es más la influencia declarada que ha tenido el género en algunos de nuestros más notables dramaturgos, como Lauro Olmo y Rodríguez Méndez (que llegan al homenaje directo en textos como *Pablo Iglesias* o *Historia de unos cuantos*). Goza hoy, pues, de un merecido aprecio el género chico que hace muy oportuna la cuidada edición de los títulos que la Editorial Castalia y la Comunidad de Madrid ponen ahora el alcance de aficionados y estudiosos. ■



# El lóbulo y las orejas

## de un autor a otro autor

Javier Maqua

**El lóbulo y las orejas**

de  
Maxi Rodríguez

Edita:  
Teatro Jovellanos de Gijón



A menudo los poetas que crecen, al alcanzar su madurez expresiva, echan un vistazo atrás, hacia su obra ya hecha, y nos regalan un texto cuajado que contiene a la vez su poesía, y el joven poeta, exultante ante la contemplación del orden que él mismo ha creado, seguro ya de la embarcación que ha fabricado con sus propias manos, se dispone a recorrer nuevos continentes... Éste es el caso de Maxi Rodríguez, un hombre de teatro -un poeta- que ha alcanzado su madurez expresiva, y de *El lóbulo y las orejas*, un texto consecuencia y continuidad de todos sus textos anteriores, pero que al propio tiempo supone un corte, un salto adelante necesario y, para una mirada ligera y poco atenta, sorprendente, en la obra de su autor. Y un texto, además, que se comenta a sí mismo, que es metatexto, que reflexiona teatralmente sobre su propia poética, sobre sus modos de entender el hecho teatral.

Hasta ahora, Maxi Rodríguez, asturiano que vive y trabaja en Asturias, actor, autor y director teatral, hacedor de guiones, adaptaciones teatrales, cursos de interpretación, talleres de expresión y lo que le echen -hombre de teatro total por encima de todo- había buceado en lo local con mirada universal para destilar particulares estéticos. La obra anterior de Maxi podría vincularse, al menos en apariencia, a cierta comedia costumbrista radical. Había ido muy lejos, pero que muy lejos, en esa investigación de lo local, sin perder jamás lo que es común a todos.

En *El lóbulo y las orejas*, la cosa cambia: sus personajes no tienen ya acento asturiano, pero no han perdido un ápice de su asturianidad en lo que ésta tiene de universal. Maxi se instala más lejos del costumbrismo -en una geografía teatral, digámoslo así, más "alemana"-, sin dejar de ser un observador de costumbres, un implacable analista forense, un notario estremecedor de los rituales esclerotizados en las relaciones humanas.

*El lóbulo y las orejas* consta de once escenas. La última (Leer) es continuación de la primera (Mirar); sucede en la alcoba de un escritor y muestra a éste, ante la máquina de escribir, y a su esposa, ante una ventana abierta, en plena disputa doméstica. En mitad de la pelea, encajan las otras nueve escenas, como si los ecos que se escuchan por la ventana o a través de las paredes desencadenaran la inspiración del escritor, que se mantiene a duras penas con un pie en la realidad y otro en la ficción, y se fraguaran inevitablemente en escenas. Son duos encadenados, como en la Ronde, pero con una estructura plegable y reversible, como en *Más allá de la duda*: conforme las escenas se suceden, el lector va completando el sentido de las escenas anteriores, leyendo hacia atrás, como en esas retahílas infantiles de pareados encadenados que se recitan primero al derecho y luego al revés para reforzar la memoria del infante. Los escenarios son siempre vecinos a la alcoba del escritor -la calle bajo su ventana, los pisos del mismo edificio, la frutería cercana, un bar...- y conforman un microcosmos, una radiografía de lo doméstico al modo del *13 de la rue del Percebe*.

Por lo que conozco de la obra de Maxi, nunca ha dejado de reflexionar teatralmente sobre su condición y situación en el mundo sin perder la mirada hacia lo que ocurre a su alrededor; pocos autores están dotados de su habilidad para dejar hablar al otro sin dejar de hablar de sí mismo... Pero en *El lóbulo y las orejas* llega más lejos: Maxi pone en escena a un escritor en el mismo momento de escribir y en conflicto con la realidad que lo rodea, representada por su esposa. Ella, apostada en la ventana, dice: "Lo único que me interesa es aquello que se escribe cuando se mira el mundo con atención, cuando se vive". Y él, ante su máquina de escribir, contesta: "*La loca de la ventana*, qué título tan cojonudo". Como si la realidad pasara ante el escritor

sólo para tomar notas, para observarla atentamente y destilar de ella el texto, los textos, que lleva dentro. Mirar a otro lado, estar y no estar, caminar al filo de la locura, con un pie a cada lado del abismo que se abre entre la realidad y la ficción, vivir desdoblado, al propio tiempo observador y víctima o verdugo de la partitura de la vida: ése es el privilegio e incómodo destino del escritor, del artista.

Maxi tiene una capacidad admirable para saltar de un lugar a otro cuando menos te lo esperas, de brincar, de huir, de relacionar lo lejano, de encontrar lo idéntico en lo diferente. En él, la palabra obedece al criterio trágico y aristotélico: es acción. El rigor con que la palabra desencadena otra palabra, la precisión de la réplica, son implacables. Réplicas y contraréplicas, por muy triviales que parecen (a menudo sólo un taco una y otra vez repetido; o un ja; o nada...), se encadena, pau-

tadas por repeticiones y silencios, con un rigor beckettiano. Como en toda una pléyade de autores entre los treinta y los cuarenta años diseminados aquí y allá en la geografía española y atentos a la vez a escuelas tan distintas como las de Sanchis y Cabal, la fe de Maxi en la palabra dramática es magnífica. Nunca hubo tanto buen texto sin estrenar o mal estrenado. Pero en Maxi, la capacidad de nombrar -"llamar a las cosas por su nombre", decimos en lenguaje coloquial- es estremecedora y su palabra está más sujeta. No la deja que vuele más de lo preciso; se eleva de la realidad sólo lo justo; no filosofa, obliga a filosofar; la palabra de Maxi -por muy desnuda que esté- es siempre acción, nunca se queda dormida en la belleza.

¿Cómo terminar estas líneas sin confesar el placer que me ha regalado la lectura y relectura de *El lóbulo y las orejas*? Gracias, Maxi. ■

**Virtudes Serrano**

Escuela Superior de  
Arte Dramático de Murcia

**Mujeres sobre mujeres:  
teatro breve español.  
One-Act Spanish Plays by  
women about women**

Edición bilingüe  
preparada por  
**Patricia W. O'Connor**

Con textos de  
**Paloma Pedrero  
Concha Romero  
Lidia Falcón  
Carmen Resino  
María José Ragué-Arias**  
Compañía T de Teatro  
y **Sergi Belbel**

Editorial:  
**Fundamentos  
Espiral/Teatro  
Madrid 1998**

# Mujeres sobre mujeres: teatro breve español.

*One-Act Spanish Plays by Women about Women*

Diez años después de aparecer en España, y en la misma editorial, la primera edición de Dramaturgas españolas de hoy, el libro de Patricia O'Connor que sacó a la luz pública a las autoras dramáticas españolas que desarrollaban su producción en la España de los ochenta, la tenaz investigadora norteamericana, correspondiente a la Real Academia Española y devota seguidora del estado y la evolución del teatro español contemporáneo, vuelve a ofrecer una muestra de su dedicación a nuestra dramaturgia última con una edición bilingüe (español-inglés) de siete piezas breves de autoría femenina, con las que incrementa el número de sus textos tea-

trales traducidos (lo ha hecho con obras de Antonio Buero Vallejo, Carlos Muñiz, Antonio Gala, Manuel Martínez Mediero, Ana Diosdado, Juan Antonio Castro, Jaime Salom y Eduardo Quiles), con los que posibilita el conocimiento del teatro español contemporáneo a estudiantes de habla inglesa.

En distintos lugares he ponderado la labor que la profesora O'Connor ha realizado en pro del teatro escrito por mujeres y el impulso que el afán investigador de la hispanista dio al renacer de la dramaturgia femenina en España en la década de los ochenta. Baste recordar que en 1984, cuando era la directora de la revista *Estreno*,





dedicó un número monográfico a las dramaturgas (X, 2, otoño 1984), y que en 1994, junto con la profesora Kirsten F. Nigro, organizó en Cincinnati el Simposio/Festival “Un Escenario Propio” en el que se congregaron dramaturgas, actrices y directoras españolas, latinoamericanas y latinas de Estados Unidos.

El volumen que ahora presentamos se compone de una breve introducción (en la que habría convenido ofrecer algunos datos bibliográficos acerca de los cada vez más numerosos estudios sobre dramaturgia femenina española) y siete textos, todo ello en versión bilingüe. La editora y traductora plantea en la Introducción, como había hecho en 1989, su deseo de que la mujer ocupe en igualdad de condiciones con el hombre el espacio público del teatro; y afirma que a pesar de que las voces de las escritoras se escuchan fuera de España menos que las de dramaturgas de otros países, “las españolas están en armonía con el coro universal”.

La selección está hecha como “un muestrario representativo de piezas escritas por las autoras más establecidas en el umbral del siglo XXI” (p. 15). La primera de las obras, *La llamada de Lauren...* de Paloma Pedrero, supuso un verdadero escándalo en su estreno en Madrid en 1985. Ni público ni crítica estaban preparados para escuchar desde la escena el nuevo lenguaje de las autoras. Con el fondo de una noche de carnaval y usando como máscara metateatral las evocadoras figuras de dos mitos del cine norteamericano –Lauren Bacall y Humphrey Bogart–, Pedro inicia el difícil camino que lleva al reconocimiento de su verdad, aunque en el camino quede, atónita, Rosa, quien hasta esa noche había compartido su vida. Un tema duro y acerado con un lenguaje escénico y verbal sin concesiones configuran esta pieza de la entonces joven autora.

*¿Tengo razón o no?* y *Allá él* son dos monólogos de Concha Romero sobre la condición femenina. El primero plantea la situación de la mujer a través de la mirada masculina, que no comprende el acto de rebeldía de su compañera; en el segundo,

es la mujer quien desvela su desaliento aunque, tras el desengaño, toma las riendas de su existencia. Lidia Falcón ilustra en *¡No moleste, calle y pague, señora!*, el desaliento de la mujer-víctima en una sociedad en la que verdugo y justicia pertenecen al mismo género dominante.

*Personal e intransferible* es el texto que representa a Carmen Resino, una de las autoras de más sólida producción de las antologadas, que no la más conocida en circuitos comerciales. El texto ahora traducido, al igual que el de Lidia Falcón aparecieron ya en 1989 en el volumen antes citado de *Fundamentos*. La pieza es el desconcertante monólogo de un hombre que, víctima de la sociedad de consumo que lo ha privado de todo lo que poseía, no está dispuesto a renunciar a lo único que le queda; su construcción está dentro de una estética neovanguardista con toques de crueldad y absurdo.

Dos textos de 1995 cierran el volumen. *Sorpresa*, de la dramaturga e investigadora María José Ragué-Arias, constituye en cierto modo un homenaje a la gran creadora argentina Griselda Gambaro, evocada por la actriz que protagoniza el monólogo. Se centra en la condición femenina y maneja, como otros textos de los seleccionados, la estructura metateatral. *¡Hay... hombres!* no es exactamente una obra teatral, sino uno de los enlaces de escritura colectiva que unía las piecitas del espectáculo *Hombres*.

El volumen presenta, pues, un mosaico de producciones breves de la dramaturgia femenina actual en el que el tema de la condición femenina, o el de la búsqueda de nuevos caminos, se desarrollan mediante unos personajes capaces de dar un giro hacia soluciones positivas que podrán cambiar el destino adverso que la estructura social les tenía preparado.

Aplaudimos desde aquí la iniciativa de la profesora O'Connor que en la dedicatoria del libro expresa su deseo (que es también el de quien suscribe estas líneas) de que el público participe de su “entusiasmo por el estilo y el espíritu de estas voces femeninas tan de nuestro tiempo”. ■

# Pipirijaina

## Historia, antología e índices

Salvador Enríquez

### Pipirijaina

Historia, antología e índices

Edición preparada por

**Cristina Santolaria**

Con la colaboración de

**Lola Puebla**

Editada por:

**Centro de Documentación**

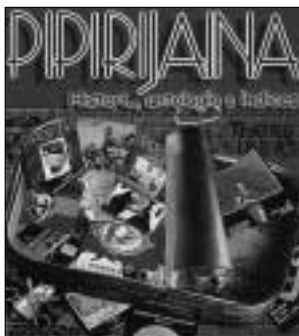
**Teatral del INAEM,**

**Ministerio de Cultura,**

**con la colaboración de la**

**Fundación Autor**

**Madrid 1999**



De una lata de sardinas a medio abrir salen algunas de las portadas de *Pipirijaina*. Una atractiva cubierta de Chicho que da paso a más de trescientas páginas que recogen la historia de la revista que marcó un hito en la vida teatral española en los primeros años de la Transición política, prestando especial interés hacia el teatro independiente. Una publicación que en su día se convirtió en la única revista teatral ya que había desaparecido *Yorick* y *Primer Acto* interrumpió su publicación.

El volumen, que ha sido preparado por Cristina Santolaria, directora del Centro de Documentación Teatral, con la colaboración de Lola Puebla, está dedicado a la memoria de Moisés Pérez Coterrillo, impulsor del nacimiento de la revista, y se inicia con una breve historia de *Pipirijaina* que va desde su nacimiento en 1974 hasta su desaparición en 1983, casi diez años de un bregar frente a dificultades que, si bien serán conocidas por muchos, debe interesar conocer a las nuevas generaciones como elemento de información y documentación. Le siguen dos partes bien diferenciadas: la *Antología* y los *Índices*. La primera parte está más centrada en los siete números que formaron la primera etapa de la revista, hoy prácticamente ilocalizables, y que prestaban especial atención al Teatro Independiente; bajo el título “Firmas” se recogen catorce textos publicados en la revista debidos a colaboradores esporádicos; sigue un apartado de “Títulos”, en el que se reproducen juicios críticos de las principales funciones que se dieron en aquellos años; en “Nombres propios” se

agrupan escritos referidos a creadores que la revista consideró que habían adquirido protagonismo en aquellos años, con especial atención a los neovanguardistas y aquellos a los que el régimen franquista había marginado. Un apartado importante está dedicado al Teatro Independiente y dentro de él hay tres textos correspondientes a la sección de la revista titulada *Detenidos en espera de juicio* que justificaban con la siguiente entrada: “Donde se cuentan las aventuras y desventuras acaecidas a un grupo español, y puestas aquí para general escarmiento, sonrojo o emulación”. Finalmente aparece un breve apartado, pero no por ello menos jugoso, titulado “Polémicas”, que nos permiten conocer cómo estaba el patio en aquel tiempo y preguntarnos –quizá asombrados– si las cosas han cambiado mucho o no.

Se completa este estudio con unos índices agrupados por “Nombres propios”, “Títulos”, “Compañías”, “Firmas”, “Materias”, “Autores publicados” y “Obras publicadas” en la colección *Textos* que editaba *Pipirijaina*.

La carencia del archivo fotográfico de *Pipirijaina* ha hecho que la parte gráfica sea tomada del Centro de Documentación Teatral, pero resulta interesante, documentada, si bien uno echa de menos que los actores y actrices no sean indentificados en los pies de foto ya que sería un valor añadido a este interesante volumen.

En la edición de los textos han trabajado María Jesús Carbajosa, Rafael Fernández-Villaverde, Sebastián González, Francisco Guerrero, Belén Moreno y Santiago Vallhonrat. ■

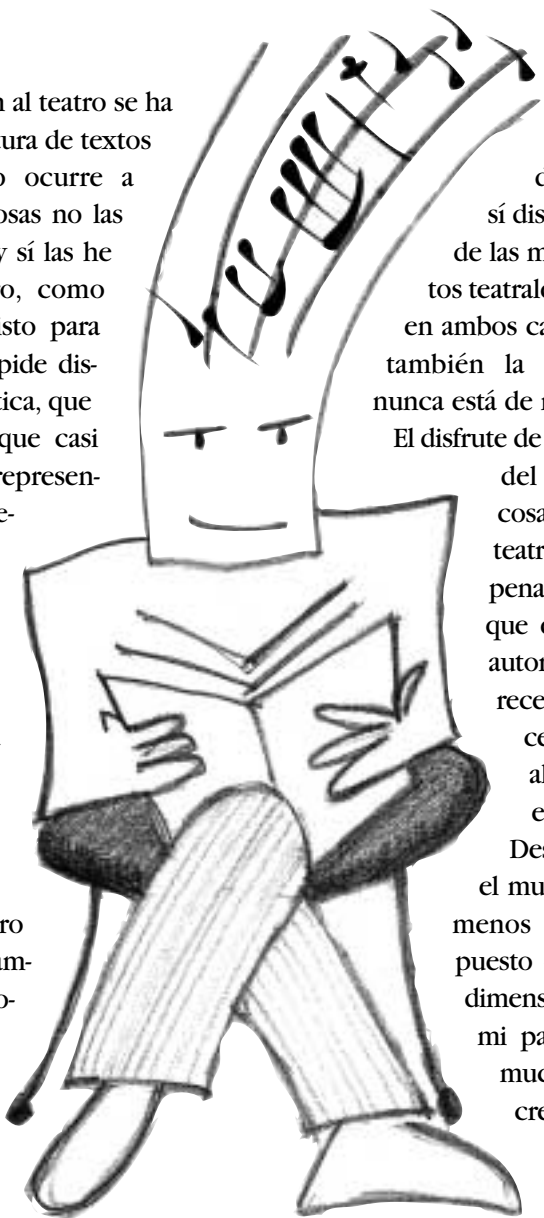


# El texto teatral **como** partitura del teatro

Tomás Marco

Desde siempre, mi afición al teatro se ha visto acompañada por la lectura de textos teatrales. De hecho, como ocurre a menudo, algunas obras famosas no las he visto representar nunca y sí las he leído. Cierto que el teatro, como espectáculo, necesita ser visto para ser tal, pero ello no nos impide disfrutar de la literatura dramática, que es un género literario, aunque casi siempre tenga vocación de representación. Equívoco que posiblemente arrastramos desde hace 500 años con Fernando de Rojas y su texto de literatura dramática.

En cierta medida hay una similitud, aunque no una igualdad con la lectura de una partitura y su interpretación en concierto. No cabe duda de que la música se produce al ser tocada, pero la lectura de una partitura también aporta riquezas de índole intelectual. De la lectura detallada de una fuga de Bach, un motete isoritmico tardomedieval o una obra serial de la Escuela de



Viena, se sacan consecuencias y placeres no digo que superiores, pero sí distintos a los de la escucha de las mismas obras. Con los textos teatrales ocurre algo parecido y, en ambos casos, lo que se ejercita es también la imaginación, algo que nunca está de más.

El disfrute de la lectura tiene en el caso del texto teatral muchas cosas añadidas y una pieza teatral que sólo merezca la pena ver y no leer, lo único que está indicando es que el autor está a punto de desaparecer. Al menos de desaparecer como escritor que es algo que debería ser obvio en un autor dramático. Desde luego, animo a todo el mundo a ver teatro pero no menos a leer textos teatrales puesto que le dan al teatro una dimensión literaria propia. Por mi parte, si siempre he leído muchos textos teatrales, no creo que sea hora ni haya ningún motivo para dejar de hacerlo. ■



# ALGO MÁS QUE UNA SOCIEDAD DE GESTIÓN

Enrique Centeno

Sospecho que mis simpatías por la SGAE, que declaro ya abiertamente, se deben a motivos que no serán forzosamente compartidos por muchos autores. Y debo añadir que no siempre ha sido así: hubo un tiempo en que esta Sociedad tenía para muchos hombres de teatro, entre ellos yo mismo, una imagen muy distinta. La conocíamos exclusivamente porque era necesaria su autorización para representar pero sobre todo porque en los tiempos del teatro de resistencia, de la precariedad más absoluta en giras por aquellos pueblos aún culturalmente vivos, donde las asociaciones vecinales y ciudadanas demandaban un teatro para la reflexión –me estoy refiriendo, evidentemente, al Teatro Independiente–, no parecía existir pedanía, pueblo entre valles, centro cultural privado o aula universitaria donde no apareciera el delegado de la SGAE reclamando los derechos de autor. Se comprende fácilmente que, en definitiva, se trataba de cumplir con la legalidad, pero a nosotros, que andábamos con agujeros ilegales de todo tipo –transgresiones a los cortes de censura, carnés profesionales insuficientes, y un montón de requisitos que no podíamos cumplir casi nunca más que con trampas– es natural que sus requerimientos nos molestaran. Pero lo cierto es que la SGAE nació hace ahora un siglo precisamente para eso: para proteger y hacer respetar los derechos de autor, el reconocimiento de la propiedad intelectual de los creadores que es, evidentemente, irrenunciable

Aun admitiendo lo anterior, la SGAE como gestora económica no nos interesaba más que una agencia de tributos, una compañía de seguros o una distribuidora de libros, porque incluso sus oficinas de Fernando VI tenían un aroma rancio y vetusto cuya iconografía interior era una réplica de aquella oficina siniestra del gran dibujante Pablo. En ellas hube de inscribirme en determinado momento, y aún conservo en un cajón el carnet de socio número 27.391.

La percepción de la SGAE como mera oficina de gestión económica ha ido cambiando desde hace casi dos décadas, y a la administración de los derechos de autor ha sumado una serie de actividades e iniciativas en las que la rentabilidad no se plantea como objetivo inmediato, cobrando en cambio esencial importancia la difusión, promoción y apoyo a nuestra cultura. Sólo desde esa actitud se entiende –per-

mítaseme el inciso– que un libro como *La escena española*, en el que se hace un recorrido crítico sobre nuestros autores –los de la SGAE, quienes la mantienen– fuera publicado por este organismo. Sé que al hacer esta referencia podrá pensarse que cuanto aquí se afirma no es sino respuesta agradecida por ese hecho, pero lo cierto es que ya son un centenar los textos publicados, y el logotipo de la renovada Sociedad se encuentra habitualmente patrocinando encuentros y festivales de teatro en España e Iberoamérica. Prestó su hospitalidad para los Premios de la Crítica mientras éstos duraron; fundó los Premios SAGE de Teatro; su Fundación Autor está llevando a cabo una labor de difusión que incluye acciones que antes correspondían a otros organismos oficiales, como el *Anuario* o el *Informe sobre la red de teatros españoles*; desde hace dos años celebra unos ciclos de lecturas dramatizadas en su sede donde se han dado a conocer una veintena de textos de esos autores poco frecuentes en nuestros escenarios; ha instituido, en fin, los *Premios Max de las Artes Escénicas*, una de cuyas regocijantes virtudes no buscadas ha sido poner de manifiesto el abismo que separa a la profesión teatral del Ministerio de Cultura (espectacular abucheo a la Ministra el primer año, ausencia escandalosa de representación oficial el segundo). Saber trascender sus objetivos iniciales de hace un siglo para convertirse, además, en un centro potencialmente capaz de difundir nuestra cultura y reinvertir beneficios en la promoción de los autores y del teatro en general, se hace hoy imprescindible, considerando que las artes escénicas se encuentran desprotegidas por una Administración neoliberal y una sociedad incapaz todavía de asumirlas como su propio patrimonio.

La institución es blanco de toda clase de críticas, y así debe ser; pero uno de sus cambios ha consistido, precisamente, en la democratización y elección, por sufragio entre los socios, de la Junta Directiva con candidaturas libres. Por eso no puede uno menos de extrañarse cuando estos días, en los mentideros de Madrid, se oye hablar de un grupo de autores que pretenden escindirse y crear ellos una nueva sociedad de gestión. Eso se llama romper la baraja cuando a uno no le salen los oros que desea. ■

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