



ENCUENTROS II

José Monleón. Mariano de Paco. Lola Lara. Antoni Tordera

(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 Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
José Manuel Arias Acedo

VOCALES
Fernando Almena Santiago
Ignacio Amestoy Eguiguren
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero Pérez
Fermín Cabal Riera
Poli Calle Soriano

Ignacio del Moral Ituarte
Salvador Enríquez Muñoz
Miguel Murillo Gómez
Paloma Pedrero Díaz-Caneja
Alfonso Plou Escolá
José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano García
Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Fermín Cabal

Jesús Campos García
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez
Santiago Martín Bermúdez
Domingo Miras
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

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

IMPRIME
J. A. C.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

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

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

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

S U M A R I O

3. Tercera [a escena, que empezamos]

Crónica de un encuentro largamente esperado (II)

Jesús Campos García

4. El autor y el público

José Monleón

12. «Si no hay público, crearlo...»

(Apuntes sobre autores y público en la España del siglo xx)

Mariano de Paco

17. El público infantil, un espectador para el presente

Lola Lara

21. Escribir teatro es prevenir lo imprevisible (cuaderno de campo)

Antoni Tordera

25. Entre autores

Encuentro entre escritores de España y Argentina

Jorge Goldemberg, Jesús Campos, Andrea Garrote,
Beatriz Catani, Fermín Cabal y Eduardo Rovner

30. Casa de citas o camino de perfección

31. Cuaderno de bitácora

Yo no soy un Andy Warhol

Alfonso Plou

34. Libro recomendado

*Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos
y diversiones públicas, y sobre su origen en España*

de Gaspar Melchor de Jovellanos

Miguel Signes

39. Reseñas

Sueño y Capricho, de José Ramón Fernández. Por Virtudes Serrano

Lucha a muerte del zorro y el tigre Lin, de Alfonso Plou.

Por Santiago Martín Bermúdez

Culpable? y Pssss, de Alfonso Vallejo. Por Mar Rebollo Calzada

43. El teatro también se lee

Llamaradas. Los monólogos de Franca Rame y Dario Fo

Esther Andradi

44. Santiago Martín Bermúdez

Pedro Villora



(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



[viene del número 27]



Jesús Campos García

legar al público (interesarlo, divertirlo, emocionarlo; en suma, conmoverlo) fue siempre el objetivo. Si el público es la sociedad o solo una parte de ella fue otra cuestión de máximo interés que se suscitó en el Encuentro; al igual que también se puso de manifiesto cómo el autor a través de sus obras viene a dar presencia en el escenario a los que no suelen frecuentar el patio de butacas. Y es que para nosotros el teatro representa a la sociedad, y la sociedad es su público, o al menos debería serlo. Cierto que hay autores que se dirigen a colectivos muy concretos, y que incluso lo hacen utilizando claves que solo pertenecen a unos pocos; aunque habría que preguntarse si este problema se origina en el teatro, en la sociedad en su conjunto, o tal vez en su clase dirigente.

El teatro que entendemos como herramienta de conocimiento (o como un buen modo de conocer) ha sido con frecuencia utilizado como seña de identidad (o de distinción), con lo que esto conlleva de exclusivo y de excluyente. Aún hoy, cuando a nadie se le oculta esta evidencia, sigue habiendo discursos políticos que se adornan con promesas de un teatro para todos, que luego, al llevarse a la práctica, se concretan en espectáculos costosos a los que —por estrictas razones de aforo y de su breve permanencia en cartel— solo puede acceder el 0,1% de la población; un 0,1% que, casualmente, lo integran los más informados, los más acomodados, los más exclusivos; es decir, los de siempre.

Aun así, en el ánimo de nuestros autores (Valle, Lorca, Buero, Sastre, etc.) siempre estuvo presente la necesidad de inventar un nuevo público (de ampliarlo, de mejorarlo, de potenciarlo...), sin duda por ser conscientes de que sólo desde su transformación puede transformarse el teatro (por eso es fundamental que los más jóvenes se habitúen a utilizar las claves de la comunicación teatral, una cuestión que se consideró necesario tratar más ampliamente en futuras jornadas), y transformarlo avanzando en una dirección concreta: la de expresar a la sociedad en su conjunto ante la sociedad igualmente en su conjunto.

Animados por este propósito y tratando de dotarnos de mecanismos que nos ayuden a llevarlo a la práctica, a modo de cierre de estas y de otras muchas cuestiones que se suscitaron en el Congreso, dimos en redactar las siguientes

CRÓNICA DE UN ENCUENTRO LARGAMENTE ESPERADO (III)

«CONCLUSIONES

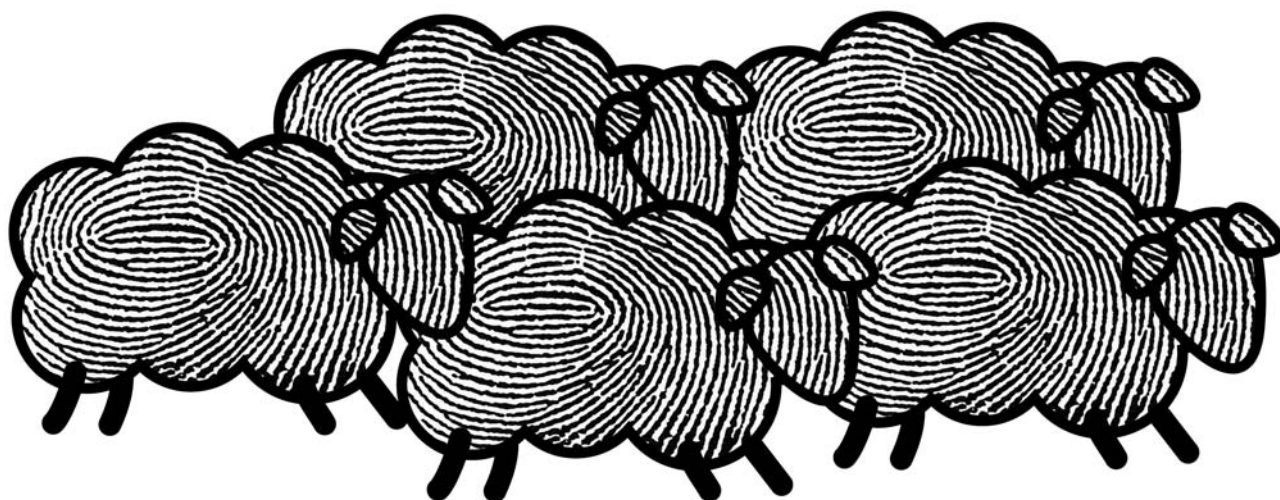
Los autores de teatro, reunidos en el “III Congreso nacional”, celebrado en Soria, reafirman su compromiso con la sociedad española. Para este fin consideran imprescindible el interés y el apoyo de las instituciones de la cultura del país para la difusión de su obra. Este apoyo debe concretarse en los siguientes puntos:

- »1) Producción de obras de autores españoles vivos en los centros dramáticos públicos y semipúblicos.
- »2) Primar a las compañías que produzcan obras de autores españoles vivos con mayor ayuda.
- »3) Reservar espacios escénicos de titularidad pública para la programación de nuestros autores.
- »4) Establecer una “cuota de escenario” en los teatros públicos de exhibición y de todos aquellos que reciban ayuda de instituciones públicas.
- »5) Compromiso de las instituciones públicas, especialmente del Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores por medio del Instituto Cervantes y la Agencia Española de Cooperación Internacional para difundir la obra de autores de españoles vivos en el extranjero; equiparándola, al menos, con la que se lleva a cabo con otros sectores creadores del país.
- »6) Apoyo a la publicación de estas obras, porque el teatro también se lee.
- »7) Potenciar las relaciones con el Centro de Documentación Teatral (INAEM), SGAE-Fundación Autor, Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, Red de Teatros Alternativos y la Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza para difundir la obra de los autores españoles vivos.

»En Soria, a uno de mayo de dos mil seis».

Conclusiones redactadas a la orilla del Duero que, por otra parte, bien hubieran podido servir para cerrar los congresos que en 1991 y 1995 celebramos a la orilla del Urumea y del Tormes, respectivamente. Como mucho me temo que igualmente podrán continuar vigentes en los congresos que algún día celebraremos junto al Ebro, al Miño o al Guadalquivir; que mientras nos queden ríos, y aunque sigamos con el agua al cuello, ahí estaremos, hablando alto y claro; que en definitiva ese es nuestro oficio. Y lo haremos hasta que nos oigan aquellos cuyo trabajo, al parecer, consiste en mirar para otro lado. ■

El autor y el público



[José Monleón]

A menudo, desde viejas preceptivas marcadamente literarias, se parte de la base de que el teatro cuenta «con un autor» y «un público», con la particularidad de que si el primero es identificable y toma o ha tomado con frecuencia la voz en su defensa, el público es una categoría vaga, a la que se atribuyen, según los casos, significaciones distintas. Quizá más de uno piense que hablar del público en una mesa redonda dedicada a los autores, es decir, a los textos, está de más. Idea que nos sitúa, nuevamente, ante la necesidad de recordar cuanto separa la literatura dramática del hecho teatral, o sea, del teatro.

Porque, obviamente, si la literatura dramática existe per se, si es una realidad objetiva a la espera del lector, el teatro es, por su naturaleza, una actividad que sólo existe en el momento en que una serie de actividades de distinta naturaleza se conjugan en un espacio y un tiempo, ante un público, para crear un hecho artístico. Naturalmente, también en el caso de la lectura, esta tendrá un valor «creativo», puesto que del pensamiento y la sensibilidad del lector —situado en un tiempo y un espacio determinados— dependerá la interpretación e incluso la significación de la obra. Centrándonos en el teatro, son innumerables los autores que, después de merecer la atención en una época, son arrinconados por el paso del tiempo, desprovistos sus conflictos, sus personajes, y su lenguaje, de toda relación con las nuevas sociedades. El academicismo lucha contra este deterioro e intenta, apelando, a menudo gratuitamente, a la calificación de clásico, salvar del olvido textos decididamente ajenos al imaginario colectivo y a las expectativas del presente, confundiendo, a mi modo de ver, las lícitas solicitudes de nuestra conciencia histórica con la exigencia de un teatro que incida en los conflictos contemporáneos.

El dramaturgo, en definitiva, está en un extremo de la creación teatral, que incluye luego al director de escena, a los actores, a diversos creadores, y al público, que estaría en el otro extremo y expresaría la consecuencia final de la comunicación dramática. Comunicación diversa, que ha obligado a considerar la incidencia de los directores de escena y de los actores en el significado de un mismo texto, a la vez que se atribuía erróneamente al público una condición pasiva y uniforme, reducido a mero consumidor de un «producto» escénico cuyos valores y virtudes eran totalmente ajenos a su percepción. El teatro, en fin, era la ilustración de un texto, que se cumplía en la palabra escrita, o, cuando más, en su representación. Los juicios del público eran meramente adjetivos y circunstanciales. La pregunta parece ya inevitable. Porque si el público es un integrante del «hecho teatral», ¿hasta qué punto la historia del teatro es inseparable de la historia de los públicos? O dicho con otras palabras: ¿hasta qué punto una con-

cepción estrictamente centrada en la obra literaria o en sus formas de expresión escénica no deja fuera a uno de los componentes del «hecho teatral»? ¿Se cumple o completa el teatro con la comunicación con el espectador, o este sería un elemento añadido, ajeno a los valores «objetivos» de la representación? Pero ¿quién establece esos valores objetivos? ¿No es imprescindible la existencia de un referente cultural desde el que reconocerlos?, ¿no está la historia del teatro repleta de rechazos críticos y argumentados a espectáculos que luego han sido considerados fundamentales?, ¿por qué esos giros que tuercen las líneas del teatro, y, en breve tiempo, sepultan obras y autores poco antes celebrados? El espíritu académico se esfuerza en construir templos, poblados por dioses intemporales; pero la historia de las sociedades los deja a menudo de lado, reducidos a ornamentos, para proponer las expresiones cambiantes propias de cada tiempo.

Lo sistematizó ya el teatro ruso de finales del XIX. Lo explicitó Meyerhold cuando en el extremo de su pequeño gráfico sobre el hecho teatral colocó al público. Se trata de una evidencia que quizá ha estado siempre presente en el teatro, aunque a menudo se haya reducido a una estimación económica relacionada con el éxito o el fracaso, con la aprobación o el rechazo por parte del público. Como sabemos, modernamente la semiología y la teoría de la recepción se han ocupado con detalle de la cuestión. Aunque uno sospecha que, en este como en tantos otros casos, la indagación sufre de una cierta pedantería, consistente en poner nombre a muchas de las cosas que los hombres y mujeres de teatro han sabido desde siempre.

Público y sociedad

Quizá sea García Lorca el que con más claridad y proyección haya teorizado sobre el tema. Frente a la imagen pasiva e inmóvil del público, el granadino fue el español que insistió con más frecuencia en la necesidad de «cambiar» el público para «cambiar» el teatro. Reflexión unida al ideario de la II República Española, para la que era imprescindible otorgar un nuevo protagonismo a las clases populares si queríamos realmente cambiar

El dramaturgo, en definitiva, está en un extremo de la creación teatral, que incluye luego al director de escena, a los actores, a diversos creadores, y al público, que estaría en el otro extremo y expresaría la consecuencia final de la comunicación dramática.

La primera cuestión está en disociar el concepto de «público» del de «sociedad», a menudo falsamente identificados, al suponer que el primero es una representación del segundo.

la vida de nuestro país; para García Lorca, la vida de nuestro teatro, y, en consecuencia, la posibilidad de nuevas libertades y compromisos para nuestros autores dramáticos.

La primera cuestión está en disociar el concepto de «público» del de «sociedad», a menudo falsamente identificados, al suponer que el primero es una representación del segundo. Bastaría, en efecto, examinar la situación social y económica de quienes han ido modernamente al teatro para entender que este se halla sujeto a la demanda de un sector preciso. Hoy, la realidad económica, debido a la ampliación de la clase media, no nos deja ver con tanta claridad como antaño la discriminación social, sobre todo en las grandes ciudades. También, por fortuna, el clasismo pequeño burgués, como seña de identidad, ha perdido ostentación y vigencia. Pero una visión sobre los más de cuarenta millones de personas que viven hoy en España nos descubre de inmediato que al teatro han ido y van solo unos pocos, situados en unas determinadas circunstancias. Mucho más radical resultó el problema en el pasado. Los terciopelos y los amplios vestíbulos de los teatros de comienzos de siglo, la división clasista de sus espacios, sus hermosas lámparas en contraste con el carácter originariamente lúgubre —felizmente corregido en remodelaciones posteriores— de sus camerinos, y otros signos del mismo tono, definen una jerarquía de valores y un tipo de destinatario. Es decir, un sector de la sociedad española, caracterizado por unos determinados intereses y temores, que conformaron la demanda teatral y que, en definitiva, ponen en evidencia el simplismo de quienes argumentan que las «subvenciones» han alterado los buenos tiempos en los que era el «público» el que decidía, sin preguntarse por el alcance de estas decisiones y por la mediocridad de las carteleras españolas a lo largo de un siglo decisivo en la transformación del teatro moderno, precisamente allí donde el «interés público», ligado a las obligaciones del Estado, incluyó el teatro entre sus objetivos.

El pensamiento de García Loca, contrario a un mero teatro empresarial, orientado por la taquilla, era una conclusión dictada por la experiencia española. Contábamos con un público determinado, con una cultura, una visión de la sociedad, una resistencia a los

cambios, un apego a las preceptivas teatrales tradicionales y una idea sobre la función del teatro que eran difícilmente compatibles con las demandas de la evolución y la turbulencia social. La resistencia al teatro público —incluso por políticos considerados de izquierda, que se opusieron a una protección del teatro, entendida como inoportuna, simplemente porque nunca comprendieron las relaciones seculares entre el teatro y la democracia— se derivaba, implícitamente, del temor a que el «interés general» pudiera torcer el control que ejercía sobre él una clase social, que, por otra parte, había ocupado el poder, y, por tanto, había determinado, desde la demanda privada y la Administración, no ya el curso del teatro sino incluso su concepto. Ciñámonos a la dura crítica de que fueron objeto los mejores autores del 98 y del 27 simplemente porque sus propuestas dramáticas no se ajustaban a la comicidad o al melodrama que público y crítica tradicionales habían identificado con el «verdadero» teatro. Solo Benavente, a fuerza de desandar sus prometedores pasos juveniles, alcanzó una cierta estimación de unos y otros, en un caso porque fue reconocido su buen gusto literario, en el otro porque sus comedias fueron, cada vez más, respuestas consoladoras a los problemas de su público, es decir, a los problemas de una burguesía asustada por los cambios sociales y las voces populares. Bastaría, por ejemplo, recordar cómo Muñoz Seca trató el tema de la «huelga» —un falso argumento de los vagos— para ver cómo fue contemplado el pensamiento y la acción de las clases populares.

No es cosa de extendernos aquí en un tema tan lleno de evidencias. Bastaría quizá recordar que la casi totalidad de nuestros autores «profesionales», llegada la Guerra Civil, se reunieron en la zona «nacional» o se quedaron en el extranjero a la espera del desenlace; mientras en la zona republicana eran en buena parte los poetas los que intentaban poner en pie un teatro de «urgencia», pensado para un público y unas circunstancias del todo nuevas en el teatro español. La pugna entre los actores fieles a la República y los rectores más lúcidos del teatro republicano es otro capítulo revelador, porque los primeros, formados en la tradición escénica española, se perdieron a menudo en el cultivo de re-

peritorios y prácticas profesionales que contradecían su significación teóricamente revolucionaria. Estaban preparados para satisfacer a públicos conservadores, con obras y recursos ajustados a sus exigencias, y, lógicamente, cuando hubieron de dirigirse a otros sectores sociales, en un contexto como aquel, no tuvieron respuestas adecuadas. De ahí, entre otras razones, la llamada a los poetas.

Y luego estuvo, volviendo a Lorca, la experiencia de La Barraca, que intentaba poner en práctica sus ideas. Un teatro para un público popular, dotado de un espíritu distinto, no solo en sus textos sino en su modo de presentarlo, con inclusión de numerosos clásicos, en absoluto doctrinario, y acorde con el ideario de la II República. El teatro era, en fin, un instrumento de la gran transformación social que suponía hacer del conjunto de los españoles los sujetos políticos y culturales de la vida nacional. El acento puesto en la sociedad popular era del todo lógico, en la medida que correspondía a la España «ausente», a la España convocada por la II República, con un ánimo de convivencia rechazado tanto por los que vieron en peligro sus privilegios como por sectores o corrientes que consideraron llegado el momento de imponer su particular concepción política.

¿Quién y para quién pregunta?

Situémonos en los orígenes mismos del teatro occidental, es decir, en Grecia, para interrogarnos sobre las razones de su nacimiento. Al margen de los procesos puntuales que desembocaron en la aparición de sus grandes trágicos, quizá podemos decir que el teatro acertó en dos geniales aportaciones: en interpelar la realidad con una serie de preguntas abiertas a los espectadores y en confiar el protagonismo a personajes singulares. Ello supuso una confrontación entre la crónica oficial y el destino personal, entre el mito tradicional —el mito épico, generalmente entendido como una celebración— y el mito dramático, donde determinados personajes irrumpían con sus preguntas y sus rebeldías. El «destino» era, en definitiva, el ámbito del conflicto, que arrastraba al personaje por caminos no deseados. Y que, trasladado, a través de la identificación, al



José Monleón

ánimo del espectador, generaba una serie de preguntas, tácitas o expresas, sobre la inseguridad de la existencia y la impotencia de la razón para domeñarla.

Los historiadores nos hablan del carácter educativo atribuido al teatro griego, directamente asociado al concepto de democracia. El teatro, como espacio de interrogación y de conflicto, ofrecía a los espectadores la posibilidad de atender a las razones antagónicas de las partes y de asistir a la concatenación de una serie de circunstancias azarosas que conducían la acción y situaban al personaje ante su destrucción. El público era, pues, la ciudad. Y a ella se dirigían tragedias y comedias, aunando la religión y la política, reinterpretaban los viejos mitos, desvelando o creando sus conflictos, vinculando lo público y lo privado, alzando preguntas dirigidas a todos los ciudadanos —si bien es cierto que excluyendo, por ello, a una parte de la población—, en algún caso, como en el de los grandes personajes femeninos, apelando al protagonismo de un sector que no se ha-

Los historiadores nos hablan del carácter educativo atribuido al teatro griego, directamente asociado al concepto de democracia.

En España hemos tenido desde hace un siglo una corriente teatral que ha tenido que enfrentarse al público, erigida en portavoz de ideas y proyectos sociales que ese público rechazaba.

llaba entre los espectadores. Cito este punto, por parecerme de especial interés el hecho de que en una sociedad misógina como la griega —y el ejemplo del propio Aristóteles es ilustrativo— la mujer llegara a encarnar los más radicales ejemplos de rebeldía, no se sabe nunca del todo si como un reconocimiento o un reproche, lo que, a su vez, no deja de ser muy consecuente con ese punto de ambigüedad que recorre y vivifica toda la tragedia. Estamos, pues, ante un teatro para un público masculino que, sin embargo, da a la mujer un papel destacado en la medida en que es una reflexión sobre toda la ciudadanía, sostén de la vida democrática. Es decir, es la ciudad la que pregunta, y quizá de ahí le venga a la tragedia griega el vigor que no tiene ningún otro teatro, generalmente sometido a sectores o clases sociales determinados, que han tutelado las preguntas.

Y aquí, una reflexión: ¿quién pregunta, cuando hay preguntas, en el teatro moderno? ¿Es el autor un ciudadano singular que interroga desde su pertenencia a la sociedad, o, simplemente, es un individuo encuadrado en un ámbito particular, que se limita a ser portavoz de los que tienen intereses análogos? ¿Quién le escucha? ¿Quién ve su obra? ¿A quién se dirige y para quién pregunta?

Ausentes y presentes

Si habitualmente el teatro ha excluido a un amplio sector social como posible público, se plantea la cuestión de si cabe hacer un teatro que cuente con él. Cuestión, sin duda, importante para quienes han querido escribir o hacer un teatro en defensa de las víctimas de la exclusión, siendo como era sostenido y ofrecido por los responsables colectivos de la misma. En esta realidad, frecuente en la época moderna, los autores han tenido que considerar seriamente el marco de su trabajo, sobre todo, en dictaduras, donde, por añadidura, el aparato burocrático ha censurado y vigilado todos los textos representados. Las contradicciones y limitaciones impuestas al teatro en tales circunstancias son evidentes. Y el autor ha pisado un terreno inseguro, donde si la claridad podía llevarle al obligado silencio, el recurso estratégico a las alegorías dotaba a sus obras del riesgo de ser mal o esquemáti-

camente entendidas. Para los que hemos vivido los años del franquismo, ese fue un debate permanente, que se acogió a los términos equívocos de «posibilismo» e «imposibilismo». Y digo equívocos porque hablar de un «teatro imposible» carece de sentido y solo en las circunstancias en que ambos términos se propusieron alcanzaron algún sentido.

Los enunciados del problema a lo largo de los tiempos han sido múltiples y diversos. «Teatro del pueblo sin el pueblo», «teatro de la mala conciencia pequeñoburguesa», cuando no las acusaciones de «paternalismo» o «despotismo ilustrado». Es lógico. ¿Cómo no rebelarse ante el hecho de que las clases populares hayan sido tan a menudo representadas sin formar parte del público, reducida su presencia a las manifestaciones «festivas», a sainetes irrelevantes, juguetes cómicos u operaciones «populistas»? ¿Y cómo no recordar en este punto el fracaso de la «cultura proletaria», cuando quiso resolver el problema confiando a la «clase obrera» la creación de su teatro? ¿Cómo barrer la cultura teatral, en lugar de reinterpretarla y releerla, para sustituirla por la exigencia de empezar desde cero contando con quienes habían sido apartados de esa cultura? ¿Cómo no recordar las tristes batallas, en el Madrid asediado, del Teatro de Arte y Propaganda, que gobernaron María Teresa León y Rafael Alberti, con el espontaneísmo anárquico de quienes consideraban demasiado culto y minoritario su repertorio?

El punto concreto al que quiero llegar es la afirmación de que en España hemos tenido desde hace un siglo una corriente teatral que ha tenido que enfrentarse al público, erigida en portavoz de ideas y proyectos sociales que ese público rechazaba. Ello ha determinado la aparición de una serie de autores, solo fugazmente representados, y de otros, rechazados por la crítica y el público tradicional, pero que consiguieron abrirse paso apoyados por los sectores progresistas de la burguesía —siempre reducidos— y una determinada crítica consciente de las limitaciones de la práctica teatral española. El recuerdo de las excelentes, y para muchos solo pintorescas y extemporáneas, críticas de Pío Baroja podría ser un ilustre ejemplo. Cuanto ha escrito la crítica tradicional contra el teatro de Valle Inclán, Unamuno o García Lorca, otro.

De la época franquista es una experiencia que quiero recordar. Me refiero a la representación de *El alcalde de Zalamea*, por el TNP, bajo la dirección de Vilar, considerada por el gobierno de De Gaulle un ataque a la autoridad militar; mientras que aquí, en el Español de Madrid, con Franco en el poder, salpicada de danzas populares, era aclamada como una expresión de nuestra cultura oficial. Vilar llegó a escribir que la puesta en escena era la que definía la significación del drama en tanto que integra muchos elementos determinantes. El texto y el autor eran el mismo —*El alcalde de Zalamea* y Calderón—, e incluso en ambos países gobernaba un general, pero el público, y su cultura teatral, eran distintos y generaron una representación distinta.

Recuerdo también el debate, menor, pero significativo, que suscitó el estreno de *El tintero*, de Carlos Muñiz, por el GTR (Grupo de Teatro Realista), que dirigían Alfonso Sastre y José María de Quinto, según algunos en detrimento de *La camisa*, de Lauro Olmo. La obra de Lauro —un personaje ejemplar, modesto y con mucho talento— asumía la voz de nuestros emigrantes, por supuesto ausentes en la conformación de nuestro público, e integraba una carga que algunos consideraron demasiado sentimental. Para quienes así pensaban, *El tintero* era una alegoría surreal, valleinclanesca y más asentada en el imaginario del nuevo sector crítico y antifranquista, que había hecho del teatro una de las manifestaciones de su discrepancia política. ¿Merecía por ello mayor estima la obra de Carlos? ¿Suponía el esfuerzo solidario de Lauro, por hablar de los ausentes, un mero voluntarismo? Era, sin duda, un debate injusto, porque es la composición del público español y el censo habitual de nuestros personajes teatrales lo que ha obligado a muchos de nuestros mejores autores a hablar de los ausentes, a poner voz en los escenarios a quienes nunca ocuparon una localidad en los teatros.

Tiempos de dictadura

El franquismo alteró la composición habitual de nuestro público. Tras una década de mordaza —la victoria estaba muy cerca, los vencidos pagaban su derrota, Hitler y

Mussolini se habían perfilado como posibles vencedores de la II Guerra Mundial, el lenguaje político se había teñido de Imperio y de Fascismo—, el estreno de *Historia de una escalera*, de Buero, fue la tímida ruptura de la posguerra fervorosa. El autor había sido condenado a muerte por un tribunal militar, y aunque su obra —que se estrenó porque, bajo plica, había ganado el Premio Lope de Vega, y ese era uno de los compromisos— se «limitaba» a mostrar la frustración de un puñado de personajes en nada aureolados por el triunfalismo del «espíritu nacional», ello bastó para tender un puente con la España real, es decir, con la España que, simplemente, había sufrido la guerra al margen de todas las retóricas. Desde entonces, y en la misma medida en que fue cristalizándose el pensamiento antifranquista —la victoria estaba más lejos, crecían nuevas generaciones que no habían participado en la guerra y el fascismo europeo había sido derrotado—, fue creciendo un teatro liberado del doctrinarismo oficial y atento a lo que sucedía en el país. Los caminos que tejieron ese teatro fueron varios. Quizá todo empezó en la Universidad y luego se diversificó, primero, en los teatros de cámara, y, más tarde, en los teatros independientes, aparte de los periódicos estrenos profesionales de la llamada Generación Realista y del Nuevo Teatro Español. De hecho, nos encontramos poco a poco ante dos públicos cada vez más polarizados. De un lado, el «gran público», quizá más conservador que nunca, reforzado el viejo ideario por la machaconería y uniformidad de los medios de comunicación; del otro, un público básicamente joven, escasa o nulumamente interesado por el llamado «teatro comercial» y que asistía a las representaciones del teatro vinculado a la oposición —que incluía a varios grandes nombres del teatro universal— con ánimo militante. Recordemos que los partidos políticos estaban prohibidos, que la prensa se sometía a una censura previa, que los derechos de asociación y reunión estaban controlados y que incluso las conferencias estaban sujetas a la aprobación de un guión, del cual no cabía salir sin los consiguientes riesgos. Nada más lógico, pues, que la función ganada poco a poco por el teatro, a pesar de la censura —de texto y de

El franquismo alteró la composición habitual de nuestro público. Tras una década de mordaza, el estreno de *Historia de una escalera*, de Buero, fue la tímida ruptura de la posguerra fervorosa.

El encuentro «de las Españas» exigía una operación amnésica, que borrara las divergencias. Operación dudosa porque la memoria siempre acaba pidiendo cuentas.

ensayo general— y de la reglamentación de los teatros de cámara y teatros independientes. Incluso se perfilaron dos actitudes críticas que, frecuentemente, enfrentaron sus juicios sobre una misma representación o la estimación de un autor.

Por supuesto, esta radicalización no fue buena para el teatro español. Fue un paso hacia adelante romper el monolitismo cultural del público conservador, pero no lo fue el obligado esquematismo de muchos juicios estéticos apoyados en argumentos ideológicos. A menudo contaron más —sobre todo en el teatro de oposición, pues el otro se movía sobre ciertos esquemas manejados con mayor o menor ingenio e invención— los procesos, las condiciones de producción y las intenciones, que la obra, aunque es imprescindible añadir que el teatro independiente contó con media docena de grupos excelentes, que algunos de sus espectáculos figuraron entre los mejores de la época y que en el ámbito del antifranquismo maduraron dramaturgos situados muy por encima de las líneas generales de la escena española. Aunque, como es lógico, buena parte de ellos estrenaron poco o en condiciones irregulares.

En todo caso, a los efectos de esta reflexión, supuso un cambio en la medida en que nos encontramos con dos públicos que, en cierto modo, reproducían en el teatro la vieja escisión que frustró el proyecto republicano y nos condujo a la Guerra Civil. En este punto, la posición de nuestros autores solo fue una consecuencia, y en su casi totalidad se integraron en uno de los dos campos.

La democracia

La II República Española supuso una ruptura nunca superada. Podríamos decir que en realidad lo que se produjo fue un «estallido» de la Monarquía, tras un periodo en el que nunca consiguió ser un espacio de encuentro entre las distintas corrientes políticas del país. La República del 14 de abril era un régimen reformista, que confiaba en la instrucción pública, y que aspiraba a integrar a todos los españoles a través de las leyes e instituciones solicitadas por el interés general. Desgraciadamente el legado histórico acumulaba una serie de pro-

blemas que imposibilitaron de inmediato el entendimiento. Unos querían mucho más y otros pensaban que cualquier cambio era demasiado. Y en el arco de los defensores de la República se activaron de inmediato programas incompatibles, que turbaron la vida política del país y generaron enfrentamientos radicales, en nada acordes con las discrepancias de una sociedad democrática. El periodo fue breve y discontinuo, pasando de los días claros de *La Barraca* a la noche oscura de *La casa de Bernarda Alba*. Aunque bien mirado, según probó el pateo del *Fermí Galán*, de Rafael Alberti, en el Español, a poco de proclamada la República, con Margarita Xirgu protegida por el telón metálico, la división estaba ya en la fiesta del bautismo.

La Dictadura, como hemos señalado, potenció el conservadurismo, aunque, como sucede siempre en estos casos, aglutinó en las salas teatrales a sectores de la oposición que no tenían otro lugar donde manifestarse; al punto de hacer del teatro uno de los caudales del pensamiento antifranquista.

¿Y luego? ¿Qué ha sucedido durante nuestra actual democracia? ¿Cómo es el público de nuestro tiempo? ¿Cuál es la relación del autor dramático con la sociedad española?

Quizá importe señalar el desencanto que supuso para buena parte de ese teatro que se había alzado contra la Dictadura el curso de los acontecimientos. Pareció —quizá recordando lo sucedido durante la II República— que el encuentro «de las Españas» exigía una operación amnésica que borrara las divergencias. Operación dudosa, porque la memoria siempre acaba pidiendo cuentas y quizá hubiera sido mejor avanzar en un pensamiento crítico que integrara en la memoria el examen de los errores cometidos. El franquismo había ya, con sus listas de nombres y acontecimientos «prohibidos», reescrito una historia de España que no era la nuestra. Había practicado un corte en el curso del pensamiento democrático español contra el que se rebelaron, entre otros, muchos de nuestros autores, grupos independientes y sectores sociales integrados en un público emergente. Con la transición y aun la primera legislatura socialista, buena parte de esa gente se sintió arrojada del nuevo proyecto democrático, como si fuera

un obstáculo para la paz. Muchos —entre los que me encuentro— habíamos vivido la historia de España según la República, luego la historia de España según el antifascismo internacional, luego la historia de España según el franquismo, luego según la oposición al franquismo, y luego desde el vacío que se abrió paso con la democracia. Vacío alimentado de autopistas y ordenadores, como si los avances infraestructurales y tecnológicos fueran una alternativa al pensamiento crítico y al análisis político.

¿Cómo se ha reflejado esta nueva situación en el público teatral? ¿Para qué público escriben los autores? Un público para el que, en buena parte, es igualmente tedioso e inoportuno justificar que condenar la violencia o el hambre que mata a millones de inocentes, y para el que la libertad ha dejado de ser un derecho político para convertirse en una somnolencia individual. ¿A quién imagina el autor al otro lado de su obra?

El francés Enzo Corman habla a menudo de la sociedad «balante», que es, en realidad, un inmenso rebaño en busca de su pastor. Si el individuo pensante se distingue por disponer de una conciencia, a la vez singular y social, y buscar el modo de enriquecerla y proseguirla, el «balante» es un ser suspendido en un amasijo de sentimientos desordenados a la espera del producto que lo aquiete o adormezca. Si el «pensante» se hace preguntas, el «balante» solicita doctrinas en las que creer a pies juntillas —y hoy son muchas las que se le ofrecen— para integrarse en el rebaño. ¿Qué justificada sonrisa no provoca hoy la idea de que el teatro —o el cine, o la literatura— pueda contribuir a una transformación del mundo? ¿Acaso, en cambio, debemos admitir que la «información», sujeta a las más inicuas manipulaciones, sí puede cambiar nuestro pensamiento? Si un día, en épocas y lugares diversos, determinados dramaturgos consideraron que podían hacer preguntas con las que incitar el pensamiento de sus espectadores, ¿por qué renunciar hoy a compartir las preguntas de nuestro tiempo, cargado de injusticias y justificaciones inaceptables?

Si el teatro es un arte que expresa las frustraciones y esperanzas de una sociedad, ¿cómo no rechazar un teatro que, en su inmensa mayoría, ha renunciado a preguntar,

simplemente porque los consumidores no están dispuestos a permitirlo? ¿Cuántas de esas preguntas silenciadas serían bien recibidas por los ausentes! Volvamos a la cuestión esencial. ¿Es coherente que una sociedad democrática, que descansa en la teórica madurez política, en la reflexión responsable, de sus ciudadanos-votantes, renuncie a un teatro que contribuya a esa madurez? ¿No es el debate una vía para eliminar la violencia y forjar la cohesión de la diversidad? ¿Acaso fue gratuito que el teatro naciera precisamente en el ámbito de una sociedad democrática?

Es cierto que muchos doctrinarismos —desde las religiones a determinadas ideologías— han querido hacer del teatro un mero instrumento de propaganda. Y, por tanto, es consecuente que en muchos lugares el espectador reciba con reticencia cualquier género de preguntas: «¿Por qué pregunta el drama esto y no lo otro?», «¿Adónde quieren llevarme?», y acabe renunciando a un espacio donde la libertad del pensamiento y del imaginario han abierto el sentido de la vida, para entregarse a una somnolencia cotidiana impregnada de pequeñas y controladas rebeldías. ¡Ahí va el rebaño de los carcas con su ilustre dramaturgo! ¡Ahí va el rebaño de los rebeldes con su autor desconocido! ¡Ahí va la cola de rebaños dirigiéndose al pasto que anuncian todas las televisiones! ¿Qué puede hacer un dramaturgo para no sumarse a este o a aquel rebaño? ¿Cómo no caer en la soledad estéril? ¿Para qué, para quién, escribe? Abandonemos la visión sistemáticamente balante de los públicos. Imaginemos que lo forman personas singulares, a las que respetamos, dotadas de su propia historia, que escuchan y otorgan a la asamblea una significación social. Públicos diversos donde el pensamiento y la poesía se entrecruzan impulsados por un dramaturgo y un grupo de comediantes; donde cada autor es responsable de lo que pregunta y de lo que imagina, y cada espectador de su manera de recibirlo. Creo que es la única actitud coherente de un autor teatral en una sociedad democrática. Luego, vendrá el oficio y la historia del teatro. Pero lo primero es saberse libre, saber emplear la libertad, y saber que al otro lado hay unas personas singulares que se han reunido para escuchar las preguntas y dar un sentido a su libertad. ■

¿Es coherente que una sociedad democrática, que descansa en la teórica madurez política, en la reflexión responsable, de sus ciudadanos-votantes, renuncie a un teatro que contribuya a esa madurez?

«Si no hay público

[Mariano de Paco]



El público es imprescindible para el teatro; sin él, no lo hay. A causa de esta evidencia no es difícil encontrar numerosos testimonios y opiniones acerca de la relación, a menudo conflictiva, entre el creador y sus receptores, como pueden ejemplificar los conocidos y no siempre bien entendidos versos 45-48 del *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Lo que, por otra parte, nada tiene de extraño, puesto que Lope de Vega obedece al mandato de escribir un «arte de comedias» «que al estilo del vulgo se reciba» (vv. 10-11).

En un sentido más amplio, y de apariencia contraria, quizá no sea ocioso recordar la enseñanza de los versos finales de la fábula de Iriarte *El asno y su amo*:

Sepa quien para el público trabaja,
que tal vez a la plebe culpa en vano,
pues si, en dándola paja, come paja,
siempre que la dan grano, come grano.

Durante buena parte de su historia, el público de los teatros se corresponde con las distintas esferas de la sociedad, desde los griegos hasta los corrales (entre nosotros), y la diversificación se establece por la ocupación de diferentes espacios. A medida que la construcción de teatros se hace «a la italiana», los públicos se van especializando; todavía el Coliseo de la Cruz, el primer teatro público moderno de Madrid, construido en 1736-1937 al modo italiano, sigue atrayendo a un público «que incluía prácticamente todos los estamentos de la sociedad madrileña»¹. Pero autores y teatros van congre-

, crearlo...»

(Apuntes sobre autores y público en la España del siglo XX)

gando progresivamente a un público propio que impone sus gustos, puesto que es quien mantiene la estructura empresarial sobre la que se sustenta la artística, y hace a veces difícil la renovación escénica. Es el público «corrompido con el melodrama y la comedia ñoña» que Valle-Inclán veía como «cosa perdida» en una entrevista de 1915².

Pero no son solo los autores de vanguardia los que, en la España de principios del siglo XX, postulan un necesario cambio. Es muy general la conciencia de que nuestro teatro precisaba unir a su gran actividad una dignificación artística; y la visión de lo que ocurre en otros lugares de Europa lleva a la creación de teatros al margen de la estructura comercial. En el primer tercio del siglo se cree que el público es uno de los principales causantes de la decadencia teatral en España. Dru Dougherty resume en «Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20»³ que críticos y autores suelen culpar al público burgués de esos males de un teatro que «halaga sus gustos mezquinos» (Manuel Machado). Este público está en buena parte «corrompido» y no es susceptible de redención, mientras que otra parte de él es todavía redimible. Pero hay «un tercer público ajeno a la “perversión” ocasionada o sufrida por la burguesía», es el que Araquistáin ve «en el pueblo no adulterado...», al que García Lorca situaba fuera del piso principal⁴.

Quienes en estos años pretenden, dentro y fuera de España, modificar la escena se proponen como inexcusable tarea la de modificar la condición de los receptores habituales, actitud que culmina aquí durante la Segunda República con la meta de conseguir que el público sea el pueblo, según ilustran autores como García Lorca, Alberti,

Casona o Miguel Hernández y empeños como el Teatro de las Misiones Pedagógicas, La Barraca o El Búho⁵.

Consideremos brevemente la singular respuesta de algunos creadores ante las dependencias de y con el público.

Valle-Inclán

Valle-Inclán tuvo, como es sabido, una intensa relación con el teatro (en sus distintos elementos, de actor y director o asesor artístico a traductor, adaptador y autor) que se quiebra con la ruptura con María Guerrero y con Díaz de Mendoza mediado 1912, a propósito de discrepancias acerca de *Voces de Gesta*, estrenada por esa compañía; a ello se añade el conflicto de *El embrujado*, rechazado a principios del siguiente año por la dirección del Teatro Español y no aceptada por otras empresas⁶. Se le manifiesta entonces el conflicto entre los deseos de un teatro comercial aplaudido por el público (realidad de la escena) y un teatro de ruptura para el que no hay público entonces. ¿Está Valle dispuesto a crearlo, como afirmaba en la citada entrevista apenas un año después? Un artista, dice, «debe tener normas que imponer al público, e imponerlas, y si no hay público, crearlo». Valle se decide a publicar la serie «Opera Omnia» como forma de solucionar problemas económicos y, a partir de estos años, se repiten sus frases despectivas hacia el teatro, a veces con cierta nostalgia, que llegan a las rotundas «Me declaro, pues, completamente ajeno al teatro...» (1927) o «Yo no he escrito, escribo, ni escribiré nunca para el teatro»⁷.

No deja, a pesar de ello, de escribirlo y colaborar en locales «de cámara», pero el «episo-

¹ Vid. Phillip B. Thomason, *El Coliseo de la Cruz: 1736-1860. Estudio y Documentos*, Woodbridge, Suffolk, Tamesis Books, 2005.

² Realizada por *El Caballero Audaz*, se publicó en *La Esfera* el 6 de marzo de 1915 y puede verse en Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas*, edición al cuidado de Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Alianza, 2000, pp. 82-90 (la cita, en p. 89).

³ En «Dos ensayos sobre teatro español de los 20», Murcia, Universidad de Murcia, *Cuadernos de Teatro*, 1984.

⁴ No todos lo ven así. Ricardo Baeza cree que el público es el elemento menos culpable de la crisis porque «a los demás factores corresponde el cometido de moldear al público en lugar de moldearse con arreglo a él» (*El Sol*, 18 de enero de 1927, p. 1). Y algo similar afirma Lorca en su alocución «En honor de Lola Membrives»: «El público no tiene la culpa; al público se le atrae, se le engaña, se le educa y se le da, sin que él se dé cuenta, no gato por liebre sino oro por liebre» (Federico García Lorca, *Obras completas, III*, edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, p. 244).

⁵ Vid. Mariano de Paco, «El teatro de vanguardia», en Javier Pérez Bazo, ed., *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse, CRIC & Ophrys, 1998, pp. 291-304.

⁶ Para la historia y correspondencia sobre este «escándalo», puede verse Juan Antonio Hormigón, *Valle Inclán*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, pp. 521-530.

⁷ *ABC*, 23 de junio de 1927; puede verse en Ramón María del Valle Inclán, *Entrevistas*, cit. p. 224.

La pretensión de Lorca
es hacer avanzar el
teatro de acuerdo con
los nuevos criterios
del arte y de la sociedad,
y que el espectador
no lo rechace.

dio» de *El Embrujo* marcó una ruptura con el teatro comercial que se manifiesta en su supuesta indiferencia ante las posibilidades de representación, aunque, en definitiva, favorece la acentuación de la libertad creadora en la composición de unos textos frontalmente opuestos a la convención naturalista (de las *Comedias bárbaras* a las farsas y esperpentos). Valle se entrega a un voluntario exilio que lo lleva a reivindicar «la fuerza del teatro por la mera lectura, incluso sin llegar a las tablas», actitud de «honda rai-gambre en el mundo occidental, como nacida casi a la par que el teatro mismo»⁸.

García Lorca

En las tempranas obras del teatro juvenil de García Lorca se traslucen sus deseos de hacer un teatro alejado de las convenciones pero, eso sí, pendiente de hipotéticos espectadores, en una tensión que perdurará siempre. En *Teatro de almas* (1917) es El Actor el personaje que, antes de que se inicie la trama, aparecerá en escena para llamar la atención del público sobre la verdadera naturaleza de lo que va a contemplar. Semejante función focalizadora y didáctica posee el «Prólogo» con el que da comienzo *El maleficio de la mariposa*; la voz anónima que lo recita pertenece a la ficcionalización de la persona del poeta que, intuyendo las dificultades que conlleva el que un público como el de su época acepte su obra, se presenta ante él para conducirlo hasta su terreno.

Los textos teatrales de juventud de Federico García Lorca permiten deducir que el autor quiere escribir al margen de las convenciones del teatro comercial de su época, fuera de fórmulas de éxito fácil; pronto se percató, sin embargo, de que la representación tiene sus propias leyes. La contienda entre los deseos estéticos y la necesidad de llegar al espectador define su trayectoria creativa e impregna sus numerosas declaraciones sobre el teatro.

El fracaso de público y crítica del primer estreno de Federico (*El maleficio de la mariposa*, el 22 de marzo de 1920 en el Teatro Eslava de Madrid) supuso un duro revés para la línea teatral emprendida. El autor advierte que ese camino puede llevarle a la

soledad como dramaturgo y crece el propósito, sostenido durante toda su trayectoria, de conciliar estos dos aspectos para él irrenunciables: conseguir espectadores que lo sean de un teatro nuevo. A pesar del negativo resultado de ese estreno, o quizá por ello mismo, Lorca se esforzó para lograr el de su «romance popular en tres estampas» *Mariana Pineda* (tuvo lugar el 24 de junio de 1927 en el Teatro Goya de Barcelona, con decorados y figurines de su amigo Salvador Dalí, por la Compañía de Margarita Xirgu). Es este un «drama romántico» que se ubica en el entorno del teatro histórico modernista de Eduardo Marquina; el «miedo» del autor a otro contratiempo lo ha llevado a la elección de un modelo conocido, en el que introduce elementos renovadores. No se promueve con ello, como alguna vez se ha dicho, un pacto entre el autor y la escena convencional, sino que se establecen estrategias para atraer al espectador hacia un teatro diferente desde formas que le son familiares, empleando recursos que posibiliten una progresiva modificación de su punto de vista y de sus gustos. Del mismo modo, *Doña Rosita la soltera* se inscribirá dentro del drama burgués urbano y *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, del rural pero con un mayor alcance.

La pretensión de Lorca es hacer avanzar el teatro de acuerdo con los nuevos criterios del arte y de la sociedad y que el espectador no lo rechace; este principio articulador se halla claramente expresado en su obra teórica, donde se insiste una y otra vez en la necesidad de forjar un público y en que el teatro es escuela de espectadores y posee, por tanto, una misión didáctica.

Colabora García Lorca activamente con grupos situados al margen de las estructuras comerciales «para representar obras que no admiten las empresas». La conciencia de alternatividad le hace confiar a esos teatros de arte sus propuestas más arriesgadas. La dirección de La Barraca le permitió, por otra parte, desarrollar una actividad a la que otras veces se había aproximado, la de director de escena y de llegar a ese público-pueblo. Entre tanto, van cumpliéndose los deseos lorquianos de triunfar en los escenarios. *Bodas de sangre* se estrena el 8 de marzo de 1933 en el Teatro Beatriz con di-

⁸ Luis Iglesias Feijoo, Introducción a su edición crítica de *Divinas palabras*, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1991, p. 40.

rección artística de Eduardo Marquina; es recibida de modo aceptable por el público y por la crítica en Madrid y Barcelona, pero al presentarla en Buenos Aires ese mismo año la Compañía de Lola Membrives logra ya un extraordinario éxito.

Buero Vallejo

Llama la atención que en la «Autocrítica» de *Historia de una escalera*, publicada el día de su estreno (14 de octubre de 1949), el entonces novel autor señalase con precisión su voluntad de crear un teatro distinto que, sin embargo, pudiese ser apreciado por los espectadores: «Apenas me atrevería a decir más que, como en todo lo que escribo, pretendí hacer una comedia en la que lo ambicioso del propósito estético se articulase en formas teatrales susceptibles de ser recibidas con agrado por el gran público». Recogía Buero, quizá sin advertirlo, la voluntad de su admirado García Lorca: conseguir un público para una escena diferente. No mucho después indicaba que eran dos sus preocupaciones al escribirla: «Desarrollar el panorama humano que siempre ofrece una escalera de vecinos y abordar las tentadoras dificultades de construcción teatral que un escenario como ese poseía», al tiempo que destacaba su fondo trágico⁹. Hacía con ello patente el proyecto siempre mantenido de reflejar en el escenario, para cualquier espectador, los problemas que aquejaban al hombre de su época, representado en los vecinos de esa escalera real y simbólica, y la exigencia de una investigación estética.

El propósito de Buero, tras más de cincuenta años de escritura, se ha cumplido plenamente a pesar de su evidente dificultad.

Miguel Mihura

Por los problemas de *Tres sombreros de copa* Mihura estaba decidido a no seguir en los escenarios, aunque tras las representaciones de *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1943) no dejaban de solicitarle otras obras. En 1951, sin embargo, «las cosas empezaron a ir mal para el cine» y decide volver al teatro: «Ya de un modo definitivo, para vivir de él en serio, sin ocuparme de otras cosas. Y para vivir, además, bien [...]. Y para



Mariano de Paco

conseguirlo, dedicarme a hacer ese teatro comercial o de consumo, al alcance de la mentalidad de los empresarios, de los actores y de las actrices y de ese público burgués que, con razón, no quiere quebrarse la cabeza después de echar el cierre de la puerta de su negocio»¹⁰. En 1953, al año siguiente del estreno de *Tres sombreros de copa* (que recibió el *Premio Nacional de Teatro*), se producen los de *El caso de la señora estupenda* (febrero), *Una mujer cualquiera* (abril) y *A media luz los tres* (noviembre), que le procuró «un éxito radiante», como escribió Luis Calvo en *ABC*. Esta fue la obra en la que encontró «la fórmula de mezclar sentimientos y crítica de ciertos personajes que existen...». Como dijo muchos años después (1976-1977) a Emilio de Miguel: «Lo que yo quería era vivir del teatro y no me interesaba, ni mucho menos, ser un escritor de vanguardia. Y entonces cambié de estilo totalmente. Más claro, decidí prostituirme y hacer un teatro que llegase a la gente, al público. [...] He procurado hacer un teatro que le gustase al público, pero que no fuese vulgar»¹¹.

Alfonso Paso

En la conocida polémica del posibilismo-imposibilismo, que afloró en las páginas de la revista *Primer Acto* en 1960, suele recordarse el protagonismo que tuvieron Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo, pero se olvida en ocasiones que tuvo su origen inmediato en un artículo de Alfonso Paso publicado en la misma

«Lo que yo quería era vivir del teatro y no me interesaba ser un escritor de vanguardia. Y entonces cambié de estilo totalmente. Más claro, decidí prostituirme y hacer un teatro que llegase a la gente, al público».

M. MIHURA

⁹ Antonio Buero Vallejo, *Obra Completa, II*, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp. 319 y 326.

¹⁰ Miguel Mihura, *Teatro Completo*, edición e introducción de Arturo Ramoneda, Madrid, Cátedra, Bibliotheca Avrea, 2004, p. 90.

¹¹ Miguel Mihura, *Prosa y obra gráfica*, edición e introducción de Arturo Ramoneda, Madrid, Cátedra, Bibliotheca Avrea, 2004, p. 1500.

«Hicimos cuanto pudimos para echar a los “buenos burgueses” de las salas, sin que supiéramos llenarlas después con otro público»

J. M. DE QUINTO

revista, «Los obstáculos para el pacto». El procedimiento propuesto por Paso se reducía, en definitiva, a unir de manera cuidadosamente dosificada lo comercial con lo más arriesgado, de manera que se lograra ir atrayendo a un público reactivo en principio a aceptar aquello que no deseaba ver en escena. Se trataba de pactar en lo accesorio puesto que el teatro español estaba gobernado por una serie de pactos establecidos: «En cada obra añadimos un gramo más de cal y restamos dos de arena. Esto en un futuro próximo equivale a hacer con eficacia el teatro revolucionario que se había ambicionado con posibilidades de estreno». El ejemplo aducido por el autor es el de *Cena de matrimonios* (para él, una de sus mejores obras).

A pesar de las «concesiones», algunos de sus textos de estos años encierran gran interés, como sucede con *Los pobrecitos*, que recibió el *Premio Carlos Arniches* y se presentó en el Teatro María Guerrero el 29 de marzo de 1957, con excelentes críticas. El suyo podía haber sido, en efecto, un camino personal, «estimable contribución» al teatro español de posguerra: una tragicomedia depurada que conectaba con la tradición realista del humor español, en palabras de Ruiz Ramón, pero el autor mostró poca simpatía hacia *Los pobrecitos* porque prefería seguir su marcha evasiva con la ficción de un pacto que no llegó a producirse quizá porque ninguna de las partes estaba dispuesta a hacerlo¹².

Alfonso Sastre

En las «Noticias» que preceden a sus dramas en *Obras Completas, I*, hay abundante información de Alfonso Sastre sobre el asunto que nos ocupa. Años después, la «Nota previa» a *Los hombres y sus sombras*, escrita en el verano de 1983, concluye así: «Ahora se trata de escribir una obra, aunque lo que uno escriba nunca llegue a alcanzar la luz de los escenarios, como ha sido tan frecuente en mi vida, pues en los teatros, a decir verdad, no ha aparecido hasta ahora sino una leve sombra de mí mismo». No es difícil establecer la relación entre esas palabras y la decisión posterior de no escribir más teatro; su vocación se impuso, sin embargo, al abandono anunciado en 1990 (en las notas finales de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde*

estás?) y el autor redacta tres años después *Teoría de las catástrofes o Infernaliana o Prehistorias*; y, a continuación, *Lluvia de ángeles sobre París*, «una sinfonía tonta», insólita tentativa de teatro comercial. En una nota que la precede señala Sastre que la imaginó «como una especie de testamento comercial». Alude a continuación a la extrañeza que puede provocar el que el autor se «burlara un poco» de su obra con una función de características tan «ligeras»: «una comedia [...] con la intención de estrenar en un corto plazo y con miras “comerciales”»¹³.

Con esta pieza Sastre extrema la dualidad que había utilizado en no pocos de sus textos y que se dio también en su vida y profesión, dentro y fuera de la escena española; y con la trilogía policíaca *Los crímenes extraños* el dramaturgo realiza en 1996 una «curiosa incursión» en un campo cercano al del terror fantástico. A lo largo de las abundantes páginas que el autor dedica a sus «Diarios de trabajo» y a las «Notas y reflexiones» que preceden a esos textos se advierte con claridad que este nuevo teatro, desarrollado bajo cánones diferentes pero que a la vez asume caracteres, temas y formas anteriores, constituye otra obra, surgida de las cenizas que la precedieron, y en la que, sin duda, ha tenido mucho que ver su apartamiento del público.

Conclusión

Para concluir, pueden servirnos unas frases de José María de Quinto en la «Carta a Fernando Martín Iniesta» que preside la edición de algunos de sus textos: «A veces pienso, querido Fernando, que nunca llegamos a rematar la faena que teníamos entre manos. Con aquel inconformismo revolucionario del pasado todos contribuimos un poco a dinamitar el teatro que se hacía. Por aquel entonces el teatro era un simple entretenimiento burgués e hicimos cuanto pudimos para echar a los “buenos burgueses” de las salas, sin que supiéramos llenarlas después con otro público que viniera a sustituirles...»¹⁴.

Creo que estas palabras, que nos recuerdan dos queridos autores desaparecidos el pasado año, muestran de manera cierta esas «relaciones conflictivas» (que apenas hemos esbozado) entre el creador y el (¿su?) público. ■

¹² Vid. Mariano de Paco, «El primer teatro de Alfonso Paso», en Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer, eds., *La comedia española: entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Fundación Pedro Muñoz Seca, 2003, pp. 171-185.

¹³ Alfonso Sastre, *Lluvia de ángeles sobre París*, Hondarribia, Hiru, 1995, pp. 10 y 25.

¹⁴ *Teatro Canalla*, Madrid, Fundamentos, 1996. La cita, en pp. 8-9.

El público infantil, un espectador para el presente

[Lola Lara]



Todavía hoy, en España, se suele creer que el público infantil es solo una apuesta de futuro. En realidad, la idea viene condicionada no tanto por la práctica teatral como por una concepción de la infancia que pasa por mirar al niño como un ser que aún no es, sino que se prepara para LLEGAR A SER.

Nada más útil para propiciar la comunicación con el público infantil que desterrar la idea de que el niño es un educando a tiempo completo, cuyo principal valor reside en su carácter transitorio hacia la edad adulta.

En esa premisa jerarquizadora de la condición humana en función de parámetros diversos, que pueden ser desde el sexo (ser hombre o mujer) hasta el lugar de nacimiento o el de la edad, también el teatro ha caído; víctima de la trampa que esconde no tanto un planteamiento de adecuación de los lenguajes creativos al público al que se destina como una voluntad de catalogar y priorizar la ciudadanía.

Es obvio que hay diferencias entre ser niño o adulto, hombre o mujer, europeo o africano; como lo es que en cualquier acto creativo, y por tanto también en la escritura dramática, subyace la intención primigenia de comunicar. El presidente de esta asociación, Jesús Campos, en su carta de convocatoria al congreso habla de una cita pendiente entre autores y espectadores, y de que de los primeros debe ser la iniciativa de propiciar la mutua comunicación.

Yo creo que nada más útil para propiciar la comunicación con el público infantil que desterrar la idea de que el niño es un educando a tiempo completo. No puede aceptarse que el periodo más activo de la vida (tal como hoy muestran los estudios en neurofisiología) en cuanto a la estructuración de la sensibilidad, la percepción y las emociones se vea reducido, por la mirada del adulto, a un tiempo cuyo principal valor reside en su carácter transitorio hacia la edad adulta.

Se puede eludir lo que dice la ciencia, con el argumento de que es cambiante, de que lo que hoy se presenta como una verdad científica demostrada, mañana puede ser objeto de un desmentido desde nuevos y a veces contradictorios estudios. Pero si cada uno de nosotros revisamos las emociones más profundas que hemos vivido, si buceamos en nuestra memoria sensorial o si destacamos aquellos hechos, aquellos sentimientos, que pensamos nos han marcado más para ser quiénes somos, seguro que se nos harán presentes varios episodios relacionados con nuestra infancia. Y ese hecho no está sujeto a modificación. Todos los adultos somos, más o menos, conscientes del peso que nuestra infancia ha tenido en nuestras vidas.

Entonces ¿por qué nos empeñamos en reducir el mundo del niño? ¿Por qué cuando llevamos a cabo la representación simbóli-

ca y ritual que conlleva el hecho artístico, intentamos minimizarla hasta extremos a veces insultantes?

La psicoanalista Alice Miller, que ha estudiado la infancia en general y en concreto las infancias de algunos personajes históricos, argumenta en sus trabajos que el adulto no quiere enfrentarse de una manera íntegra a sus vivencias infantiles porque bajo lo que comúnmente se llama educación, se le sometía a humillaciones. Naturalmente, que la crueldad de tales humillaciones se ve modificada en función de la época y el lugar de nacimiento; en función, también, de las creencias familiares y, cómo no, del estilo educativo de sus progenitores o de la institución escolar en la que se formó.

Esta médica y filósofa vuelve a apelar a la neurofisiología actual para decir que el ser humano no nace con un cerebro completamente formado, sino que las experiencias vividas durante los primeros días, semanas y meses de vida determinarán el modo en que se estructurará ese órgano.

La cuestión puede tocar solo de manera tangencial los objetivos de este congreso y, por tanto, no voy a continuar por este terreno. Pero quiero llamar la atención sobre el hecho de que, bajo mi punto de vista, un arte para la infancia, el teatro para la infancia, podrá crecer sustancialmente siempre que vaya en paralelo con un cambio radical en la manera de incorporar a los niños y las niñas al presente, de permitirles que se integren (con derechos y deberes) en la sociedad que han heredado de sus mayores y que ellos más que nadie tendrán capacidad de transformar.

¿Sortea el adulto sus propios miedos cuando limita in extremis la capacidad sensitiva, emotiva y comprensiva del niño?

La respuesta es materia psicoanalítica. En cualquier caso, después de 15 años vinculada al mundo del teatro para la infancia, creo tener alguna solvencia para afirmar que la autolimitación creativa, cuando se realiza teatro para niños, tiene menos que ver con las capacidades del receptor y bastante más con los prejuicios del emisor. Muchas veces, el autor se somete a una autocensura que ejerce con tan buena intención como desconocimiento de la infancia.

Quiero mencionar las reflexiones de una veteranísima autora canadiense, Suzanne

Lebeau, una de las voces autorizadas en la materia, cuando opina que si la descodificación del adulto es casi siempre lógica, la del niño es la mayor parte de las veces intuitiva, pero no por ello de menor calidad. Ella dice: «La comprensión de los niños es sutil, global, profunda; va mucho más lejos y mucho más hondo que todo que lo que uno puede imaginar, prever, conjeturar, definir. Jamás son los niños los que imponen límites a lo que se les puede mostrar».

Las «I Jornadas de Estudio sobre Teatro para la Infancia» de la Universidad de Granada y el Teatro Alhambra, hacían referencia a esta censura o autocensura en sus conclusiones para formular: «No existen temas vedados, sino tratamientos inadecuados».

Liberar al teatro de la carga de didactismo directo que lo constriñe y hacer de él una vivencia ética, estética y emotiva tan compleja como es el mundo, interno y externo, que también habitan los niños me parece que es tarea imprescindible, sobre todo de los autores.

Tampoco quiero dejar de llamar la atención sobre el hecho de que muchas veces, cuando se plantea la necesidad de desarrollo del teatro para la infancia, se piensa más en la posibilidad de expansión del teatro hacia nuevos públicos que en la vivencia única e inolvidable de ese espectador que gozará de un ritual escénico capaz de dejarle huella.

Bajo ese punto de vista, muchos autores acometen la tarea de escribir para el niño desde un ángulo diferente al que aplican al escribir para adultos. Se ven en la obligación de apostar por un contenido explícito, de clara intencionalidad educativa, que dé respuestas simples a problemas complejos, olvidándose de que toda vivencia artística conlleva, per se, un proceso en el que ni el que la realiza ni el que la observa resultan indemnes. Es decir, el arte traspasa al que lo hace, y en el acto comunicativo con el que lo observa se concreta su capacidad transformadora.

Por último, quiero dedicar una parte de mi exposición al teatro para una edad fronteriza como es la adolescencia.

Bajo mi punto de vista, el teatro en sí mismo constituye una aportación importante a una cultura crítica, alternativa, para la adolescencia. Argumentaré el porqué.



Lola Lara

La esencia del teatro reside en su condición de ser un hecho creativo desarrollado en vivo. Y esa característica le otorga capacidad transformadora, especialmente hoy en una sociedad como la nuestra, en la que se extienden a un ritmo trepidante los hechos no presenciales. Es un fenómeno nuevo que se instala con facilidad entre los menores, que incorporan sin resistencia alguna las nuevas tecnologías a su práctica cotidiana.

Cuando todavía los adultos responsables andábamos preocupados por el abuso que nuestros hijos hacen de la televisión, aparecen Internet y el teléfono móvil. Y con ellos ha venido de la mano cierta flexibilidad en las conexiones personales, al crear vínculos sociales sin necesidad de contacto físico inmediato.

Niños y jóvenes han incorporado de pleno las nuevas tecnologías a su vida. Cualquiera que tenga cerca a menores sabe hasta qué punto los mensajes escritos de telefonía móvil son una herramienta relacional. Como lo son también los *chats*, un paisaje virtual en el que suelen encontrarse.

Hay estudios que señalan a la juventud como uno de los sectores que con más fuer-

En demasiadas ocasiones, la preposición «para» (para niños) se utiliza como velo de un montón de deficiencias, antes que para declarar la intención de comunicar.

za se acerca a la «malla de relaciones seudorreales en que se está convirtiendo la estructura social» (son palabras del antropólogo Carles Feixa).

En medio de tanta virtualidad, ¿qué pinta el teatro?

Al principio de esta exposición, dije que en mi opinión el teatro tiene en sí mismo, y hoy más que nunca, un potencial transformador. ¿Por qué?

Pues precisamente por su carácter presencial. La carnalidad que contiene una manifestación artística desarrollada ante los ojos mismos del espectador, en un acto único e irrepetible, le otorga una dimensión que le permite cobrar nuevas fuerzas.

De «ceremonias de los sentidos» ha calificado el autor Luis Matilla las innovadoras creaciones teatrales dirigidas a las primeras edades. Y yo me permito extender esa definición a todo hecho teatral. ¿No constituye también una «ceremonia de los sentidos» el acto teatral, que implica asistir, y en el mejor de los casos participar, de las emociones, las sensaciones y los sentimientos de un actor cuando construye y recrea su personaje en escena?

¿No constituye hoy el teatro, con su real corporeidad, una experiencia divergente en un mundo que fomenta y alimenta como nunca antes había sucedido la virtualidad o la pseudorealidad?

Los menores de hoy crecen entre relaciones humanas que no precisan de lo físico; experimentan con los videojuegos sensaciones, momentos y situaciones artificiales, que no viven.

Es decir, habitan un mundo y una época marcada por el auge de la virtualidad. Frente a esto, en el lado opuesto la realidad palpable, física, presente, del hecho teatral.

Un chaval de hoy puede convertirse con poco esfuerzo en superhéroe de un juego virtual; puede superar un sinfín de pruebas

imposibles a un ritmo trepidante sin apenas pestañear; pero en tales experiencias no hay implicación auténtica alguna; no caben en ellas ni emociones, ni sensaciones, ni sentimientos ni pensamiento.

Podemos imaginar la experiencia intensa que el acto teatral puede significar para alguien que acumula vivencias y experiencias a través de pantallas diversas: la del ordenador, la de la tele o la del videojuego.

El teatro es hoy más que nunca la vida y la representación simbólica de la vida, frente a otras prácticas vacías, que en ningún caso ayudan a entenderla, sino que más bien enajenan de ella.

Ahora bien, para que el teatro desarrolle este potencial transformador debe cumplir el requisito de hacerse con honestidad creadora. Y digo esto porque, en demasiadas ocasiones, la preposición «para» (para niños) se utiliza como velo de un montón de deficiencias, antes que para declarar la intención de comunicar con un sector de público.

No debemos olvidar que cuando el adulto se sitúa en un plano de superioridad con respecto al niño (el adulto conoce todas las respuestas a todas las preguntas; no puede mostrar sus dudas o sus interrogantes), establece con él una relación subrepticia de poder, una relación jerárquica, que, si se mantiene en las propuestas escénicas, imposibilita el encuentro en el arte.

A veces, el poder entra por la puerta de atrás, se presenta con piel de cordero y hace a aquellos que no son sino súbditos, férreos guardianes de su orden. ¡Qué paradoja que los artistas, opositores por definición del poder, se conviertan en correas de transmisión del orden establecido! Y, a mi entender, es exactamente eso lo que ocurre cuando una propuesta teatral para la infancia persigue exclusivamente la educación del espectador. ■

COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA
Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega

The advertisement shows four magazine covers from the 'DRAMA' collection. The covers feature various theatrical images and titles like 'El Hombre y su ciudad', 'BVERC', and 'EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XXI'. To the right, a diagram illustrates the Omega binding process: a magazine is placed on a table, a metal Omega clip is applied to the spine, and the magazine is then shown bound into a stack of other magazines.

Escribir teatro es prevenir lo imprevisible

(cuaderno de campo)*

Como la gran mayoría de las gentes del teatro —o todos en algún momento—, yo me dedico al teatro o, por decirlo sin pudor, vivo del teatro porque lo ejerzo desde distintos ámbitos: prácticamente desde todos, si excluimos la crítica de espectáculos y, con gran modestia, algunas incursiones en la escritura dramática. Pero hoy, ante esta audiencia de autores, dejo en la trastienda la experiencia como director escénico, también la de enseñante de teatro en la universidad, y me pongo las gafas de teórico, ya que, como es bien sabido, «teoría» (*theoria*) y «teatro» (*theatron*) en griego tienen la común raíz de «mirar», «contemplar».

Así que me pongo las gafas (ya que el músculo académico, con los años, pierde perspicacia) para mirar las relaciones entre literatura dramática y representación teatral, que así han tenido a bien los organizadores del congreso titular esta mesa en la que nos encontramos. Y puestos a mirar, lo que naturalmente emergen son, literalmente, observaciones y dudas, tal vez hacia el final de este escrito algunas posibles vías o salidas, pero dudas y observaciones al fin y al cabo.

Para ordenar algo el campo de estudio, propongo tres ocupaciones o preocupaciones que, en mi opinión, pesan sobre el autor que escribe teatro y quisiera verlo representado. Son «pre-ocupaciones», es decir, no siempre explícitas —como los «pre-juicios»—, pero sin duda operativas en el autor dotado de eficacia dramática. Las tres pueden ejercer su influencia simultánea o sucesivamente, pero desde luego se dan mezcladas. Las daré, sin embargo, de manera ordenada.

[**Antoni Tordera**]
Universitat de València

* Las naturales urgencias de la Asociación de Autores de Teatro para publicar las Actas del II Congreso Nacional de Autores (Soria 2006) aconsejan que apenas amplíe lo allí expuesto en los veinte minutos que a cada ponente se le propusieron para su presentación oral. Esto también me ha concedido ahora la oportunidad de añadir alguna nota bibliográfica.



Antoni Tordera

1.^a El mundo representable: el autor aplica en el papel, como diseño escénico, lo que él considera representable del mundo. O, mejor dicho, su idea del mundo tal y como concibe que puede o debe ser representado. En este sentido, por ilustrarlo con ejemplos, no es lo mismo el mundo para el hombre medieval que para el autor que conoce y cree en las fuerzas del capital o en los motores psicoanalíticos de la conducta humana.

Esa no es necesariamente una actividad conscientemente filosófica; es o puede ser, ya lo hemos dicho, «pre-ocupación». Y en general el autor la puede explicitar sencillamente componiendo la historia que quiere contar, según la lógica causa-efecto o según el relato que rompa esa lógica. En cierta forma, todo eso es lo que constituye la dramaturgia.

2.^a Las condiciones de la producción: si el autor quiere ver estrenada su obra, condicionará (y aun someterá) su escritura a las condiciones de producción, por supuesto las económicas, y también las tecnológicas (me refiero, por ejemplo, a las técnicas del escenario: determinada obra es irrepresentable en un momento dado, y es representable cincuenta años más tarde, como seguramente le ocurrió al Duque de Rivas y su *Desengaño de un sueño*). Ambas acepciones son obvias, pero me interesa más incidir en una tercera acepción: las actorales o interpretativas. La historia de nuestro teatro está llena de estrenos frustrados o retardados por este aspecto, en ocasiones debido al autor o al actor. De todos es conocida la decisión de Valle Inclán, como antes de Maeterlinck, y tantos otros, que a la vista de los hábitos o capacidades interpretativas de los actores de su entorno, decidieron no entregar a esos actores sus obras. Pero también del otro lado, por ejemplo cuando en 1932 Mihura llevaba sus *Tres sombreros de copa* a compañías y actores de su época y de su círculo, y todos, al considerar ese humor como extraño al público de entonces (pero en realidad extraño a sus dotes cómicas), le hicieron esperar veinte años, por el 1952, para que el texto se representara y con éxito. Por cierto, en este sentido, el trabajo actual de doblaje o de actuación-serial-televisivo, tiende a modelar un tipo de interpretación que coloniza los modos propios de la actuación escénica.

3.^a La percepción del público: me interesa hoy y sobremanera este tercer tipo de preocupaciones, o condicionantes, porque es en realidad el hilo de la argumentación que quisiera exponer aquí, siquiera sea brevemente.

Me refiero, por supuesto, a la percepción ideológica del público, que le hace adherirse o rechazar, aun con escándalo, un espectáculo determinado. Pero hay otras dos versiones de la percepción que las considero influyentes. De un lado, la percepción estética, en su amplio sentido filosófico: lo que reconoces o descubres con placer y por placer. Y, de otro lado —y no tan ajeno o distante como pudiera parecer—, la percepción fisiológica, esto es, la capacidad del espectador para seguir con gusto (y lucidez, que andan a la par) el espectáculo; su capacidad para percibir la trama en sus detalles; su disponibilidad para, según sea la propuesta escénica, reír o emocionarse. Los autores sabios en experiencia conocen esas reglas de la conducta del espectador que no por no estar escritas son menos operativas y conocidas. Tengo publicado, permítaseme la referencia y la expresión, un breve ensayo de cómo autor tan adusto y soberbio como pareciera ser Calderón de la Barca manejaba esos conocimientos: sorprendentemente, en sus dramas sangrientos de honor, «de vez en cuando» hace salir al gracioso (obviamente, esto es conocido) para rebajar la tensión que el drama o tragedia pudiera estar ejerciendo en el espectador. Esto es sabido; lo que quizás no es tan conocido es que Calderón, aprovechando que la salida a escena del gracioso —por no estar directamente implicado en la trama principal— es o puede ser arbitraria, le hace salir e interrumpir la energía trágica con una cadencia regular, una especie de segmentación calculada, que oscila entre 400 y 600 versos, algo así como si a Calderón le guiase la experiencia del umbral de percepción para lo intenso que el espectador del siglo XVII poseía¹.

Porque de eso se trata, del umbral de percepción, de lo que los psicólogos conocen como ritmos y umbrales de percepción, solo que aquí yo lo considero extensible, sin obviar lo fisiológico, al conjunto de dimensiones que hacen de la percepción un proceso complejo, al implicar mutuamente lo cognoscitivo, lo estético y lo estrictamente sensitivo.

¹ En un trabajo, que quisiera continuar algún día, escribí sobre este asunto: «Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón», *Actas de Calderón, entre veras y burlas*. Rioja, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 285-297.

Sobre la globalidad de estos tres grupos de ocupaciones, preocupaciones o referencias del autor cabría decir mucho, pero por razones de tiempo me limitaré a algunas observaciones. La primera, no me cansaré de repetirlo, que están interrelacionadas. La segunda es más amplia: el autor puede considerar esos parámetros con distintos fines y resultados. De un lado, puede (si sabe) dosificarlos, calcularlos y, en fin, manipularlos (esto es, «escribirlos») a fin de conseguir el texto dramático/producto estético que responda a las condiciones y expectativas del público, bien sea «dándole» lo que el público «ya conoce», y le basta reconocerlo, con placer, o bien proponiéndole lo que el público posee como expectativas no conscientes «aún». Aquí se sitúa la creación en el ámbito de lo que ahora se llama *marketing*, pero que en toda época se ha dado. El autor, en el otro extremo, puede ignorar o decide ignorar esos tres grupos de parámetros, con lo que la incomunicación, o mejor dicho, el no estreno, está garantizado. O bien, puede el autor considerar esos parámetros para a través de ellos transformar, estimular, provocar la receptividad del público y sus efectos.

Ahora bien, existe una tercera observación que quisiera hacer al respecto de todo esto, y decididamente centrándonos en la percepción (compleja, de diversos factores) del espectador. Y es que el público potencial, a saber, la sociedad, en gran medida es autónoma en la evolución de sus modos de percepción, los cuales luego pueden ser mediatizados por otro tipo de poderes y, en definitiva, pueden ser, en sus desplazamientos, libres, cuando no erráticos. O sea, imprevisibles.

Porque los anteriores párrafos, condicionados quizás por el carácter oral de la exposición, podrían suscitar la falsa impresión de que todo el proceso es simple, previsible. Pero escribir teatro es prevenir lo imprevisible. En su doble sentido, prevenir es muy descabellado, pero también es posible mediante las estrategias discursivas que se adoptan siempre que se escribe teatro.

En cualquier caso, lo que sí es cierto —y esta digresión constituirá la segunda parte de mi ponencia— es que las reglas fundantes del teatro, las de su manera propia de contar historias, la gramática de sus posibili-

dades de expresarse, todo ello han cambiado o creo yo que está cambiando. Ese es el problema. Y a la vez el campo que debe ser explorado de forma inevitable.

La digresión que ofrecemos apunta a un tema interesante y de mayor calado y recorrido que estas breves líneas. Por ejemplo, se trataría de volver a estudiar la relación actor/espectador, cuyo encuentro físico, en un aquí y ahora, consideramos el rasgo esencial y *fundante* del teatro. La cuestión no es si ese rasgo definitorio del teatro ha desaparecido o está difuminándose. Sería interesante preguntarse (e incluso «será necesario» preguntarse) si esa relación *fundante*, míticamente originaria, ritual, antropológica, etc., sigue vigente, o si estamos en otros paradigmas.

Sin necesidad de entrar en esos atolladeros filosóficos, la cuestión nos la podemos apropiar, reformulándola: ¿en qué medida y sentido los cambios, la evolución del hombre en términos comunicativos, científicos, neurocognitivos, etc., afecta o modifica esa relación *fundante* del teatro en tanto que «encuentro autor/espectador»?²

Al plantearnos así la necesidad de indagar, no haríamos otra cosa que continuar la actitud de toda la genealogía del teatro, desde los maestros del pasado hasta los grandes innovadores del teatro del siglo XX, aunque haya factores hoy que intervienen y modifican, de manera intensificada y acelerada, aquel encuentro, confrontación o, sencillamente, relación actor/espectador.

Porque lo que se produce en esa relación son experiencias: el personaje ofrece experiencias, el espectador elabora (y ojalá con placer) experiencias, y el actor, con el desenlace y el telón, ojalá aprenda experiencias.

Para bien o para mal, el teatro, ese arte de lo efímero, temporal y tantas otras mixtificaciones de los teóricos, en realidad construye experiencias, hace historias así, pero con experiencias.

Y estas están condicionadas, se me ocurre, por dos macrodimensiones de la cultura: la ciencia y los medios tecnológicos (de comunicación, información, etc.), hoy con una capacidad de impacto jamás conocida en la Historia.

Con ambos asuntos, las tecnologías de la comunicación y la ciencia, hay que, como se dice, andarse con cuidado. Porque a los in-

Los autores sabios en experiencia conocen esas reglas de la conducta del espectador que no por no estar escritas son menos operativas y conocidas.

² Utilizamos esta expresión, la de «encuentro», aun conociendo su filiación posible, la de Grotowski. Pero la utilizamos para «formular», llámese como se quiera, el hecho de que el teatro requiere actores y espectadores.

Prevenir es muy
descabellado, pero
también: prevenir es
posible mediante las
estrategias discursivas
en que consiste siempre
escribir teatro.

telectuales de «letras» les es muy fácil caer en la tentación de lo que en 1997 fue denunciado como imposturas intelectuales: desde el uso de una terminología que «suene» a científica, sin preocuparse de lo que significa en realidad, hasta el trasplante de nociones científicas a las ciencias humanas, sin aportar justificación empírica o conceptual. Vamos, como si yo les dijera que el futuro de la dramaturgia está (que lo está) en la nanotecnología³.

Y, sin embargo, grandes innovadores del teatro del siglo xx, como Stanislavski, Brecht o Grotowski, vinieron a hablar y a escuchar, como aquel que dice, a científicos de su época.

Atender a los nuevos medios de comunicación ha supuesto grandes «avances» para el teatro. Por referirnos a un caso con la suficiente perspectiva, eso ocurrió con la tecnología radiofónica. De muchos es sabido la peripecia del radioteatro en los años 50. Yo no sé si el radioteatro o el teatro radiofónico es teatro o no (pues no hay la copresencia, el citado «encuentro», y puede no haber actores en vivo, sino su voz grabada). Yo no sé si es —o era—, teatro. Pero de lo que sí estamos seguros ya es de que esas «carencias» de lo fundamental (actores y espectadores aquí y ahora) fueron fecundas cuando se escribió teatro para la radio: a) la amputación de lo visible, fisicidad de co-presencia y otras dimensiones esenciales del arte teatral, supuso o propició una exploración de dimensiones inéditas del tiempo y lo sonoro; b) fue campo de experimentación eficaz en su momento para la escritura escénica, la de Beckett, Pinter o Sastre⁴.

De hecho, y así estamos en el tercer apartado de esta ponencia, la simbiosis entre esas realidades de la civilización actual y la escritura teatral se está produciendo. Y así, algunas de las reglas (aún no escritas o demasiado escritas) que han sido más eficaces en la literatura dramática están siendo sustituidas o, mejor dicho, enriquecidas, re-dimensionadas por las escrituras más vigentes hoy, tal vez emergentes.

Me refiero —pues sería excesivo extenderse aquí— a reglas como, por ejemplo, el dentro/fuera del escenario, una gramática que ha hecho posible tantas historias —todas las historias— del teatro; o la dramaturgia de la acción/reacción, aplicable a los conflictos

temáticos del teatro, a los personajes y, en fin, a su lenguaje; o la necesaria economía expresiva del teatro, que excluye lo accesorio, lo no funcional dramáticamente.

Pues bien, esas «reglas» se han hecho más densas, más ambiguas y/o más eficaces, cuando observamos —último lote de observaciones de esta ponencia— rasgos tan significativos de la escritura de autores de hoy, con independencia de su edad.

Por ejemplo, el discurso escénico, la construcción de un cauce del relato que atraviesa por igual realidad y ficción. No ya aquellos interrogantes de Pirandello y tantos experimentos de teatro dentro del teatro y de obra de teatro que trata de una compañía de teatro que ensaya una obra de teatro. Pues no parece interesar a una cultura «a-teatral» ese tipo de dramas nuevos. No. Lo que parece atraer a esos escritores es experimentar, en un mismo continuum, con la realidad y la ficción, con ese escribir, como decía Gassman, con «no-verdades» sobre verdades, una vez que se ha roto el muro entre ambos mundos, aunque solo sea (siendo por muchas otras razones) porque la realidad parece superar a la ficción, o porque sea difícil llamar realidad o ficción a la realidad virtual.

Es algo distinto de aquel realismo mágico; es la duda que emerge en la Escena Cuarta («Imaginada por ella») en *Ella se va*, de López Mozo, o en el realismo (?) de Yolanda Pallín o Ignacio del Moral.

Por similares vericuetos de exploración se plantea ese otro rasgo consistente en establecer la realidad del teatro en su imbricación y competencia con la realidad de, como diría Lacan, lo real. Lo que admite dos retos, dos aventuras, con desigual fortuna: hablar, «decir» el cuerpo de la representación con palabras, o hacer que la representación materialice en el cuerpo del actor y hasta extremos insufribles la realidad (haciendo sufrir al espectador).

Todo lo cual modifica las condiciones de la escritura teatral, al abrirse campos que no son excluyentes entre sí, que no excluyen las viejas historias bien contadas, y que, sobre todo, no excluyen, o no deben excluir, el componente político del teatro. Al contrario, se trata de hacer política avanzando por esos territorios. O al revés: explorar esos mundos, en este mundo, es hacer política. ■

³ Me refiero al famoso texto de Alan Sokal y Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*. París, Editions Odile Jacob, 1997. Un reflejo de esa crítica se encuentra en J. Bricmont, A. Delgado-Gal y S. Larriera, *La impostura intelectual*. Valencia, Universitat de València, 1999.

⁴ He trabajado sobre esto en «Una vieja/nueva tecnología: el escenario radiofónico», en VV. AA., *Teatro, prensa y nuevas tecnologías*, J. Romera Castillo (ed.). Madrid, Visor, 2004, pp. 143-157, aplicando a *Las cintas magnéticas* de Alfonso Sastre lo aprendido en Pedro Barea, M. Esslin, D. Mamet (ver bibliografía) y lo que escuché de niño en la radio.

ENCUENTRO ENTRE ESCRITORES DE

España y Argentina

Una conversación entre



Jorge Goldemberg. Jesús Campos. Andrea Garrote. Beatriz Catani. Fermín Cabal. Eduardo Rovner

JESÚS CAMPOS. En el reciente congreso de la AAT habíamos planteado el tema de la relación entre el escritor y el público, es decir, si el autor escribe o debe escribir para el público o no, etc., y la verdad es que se ha hablado de cualquier cosa menos de eso. Al parecer es un tema que no preocupa, lo que no quiere decir que no deba preocupar. A mí, desde luego, me parece un tema importante y quisiera empezar esta charla planteándolo como una pregunta: ¿hasta qué punto el público está presente en el teatro argentino? Y tengo la impresión de que las respuestas deben ser en Buenos Aires muy distintas a las que podemos tener en España, porque allí, corregidme si me equivoco, parece que por lo menos hay público.

ANDREA GARROTE. Que el público venga o no al teatro no creo que sea problema del autor, por lo menos no es su responsabilidad. Pero sí, en Buenos Aires hay un fenómeno que quizá sea distinto que en España: nosotros tenemos una clase media bastante amplia y con exigencia de cultura. Es una clase social empobrecida en estos momentos, pero sigue estando ahí y constituye el públi-

co potencial del teatro más independiente. Por supuesto hay más público, y tenemos también un público que busca un teatro comercial, o que no le gusta el teatro en absoluto, pero ese sector representa un porcentaje suficiente de la población, no mayoritario, entiéndase bien, pero suficiente... Yo he tenido, dirigiendo el departamento de teatro de una universidad, la experiencia de ver cómo cada vez que planteábamos un curso teníamos una respuesta increíble de la gente hasta el punto de que podríamos estar dando cursos desde las diez treinta sin parar.

JORGE GOLDEMBERG. Coincido con tu apreciación en buena medida, pero después viene la pregunta: ¿el público es algo más que un mero dato estadístico?

AG. Es claro que el público no es un objeto perfectamente definido, pero estamos hablando de algo bastante concreto en Buenos Aires, estamos hablando de la gente que va a esas salas de sesenta a ciento cincuenta espectadores...

JG. Y de treinta también...

Creo que es un poco peligroso plantearse las cosas en forma de totalidades. Decir «sociedad», «público»... Son abstracciones, y no nos ayuda en nada pensar en eso como abstracciones. Digamos que hay varios teatros y hay varios públicos.

E. V.

AG. Sí, de treinta también, pero es una gente concreta...

JC. Estáis hablando de lo que en España llamamos «la alternativa», con su endogamia característica...

JG. Sí, es una situación endogámica, pero hay que ser muy prudentes en estas apreciaciones. Por ejemplo, una encuesta que se hizo hace unos años reflejaba que en la ciudad de Buenos Aires había nada menos que catorce mil estudiantes de teatro, o sea que potencialmente estamos hablando de mucha gente... Claro que también hay que matizar lo de la exigencia... Muchos de los espectáculos que circulan en estos lugares son producto de modas, repletos de clichés, y en gran parte no son más que expresión de la buena voluntad de unos aficionados, cosa que no está mal, pero que hay que ponerla en su justo lugar. Quizá lo mejor de todo sea la pluralidad. Porque se trata de un movimiento muy diverso, donde se apunta constantemente en muchas direcciones y eso hace que tengamos siempre un gran potencial de apertura.

EDUARDO ROVNER. Yo creo que es un poco peligroso plantearse las cosas en forma de totalidades. Decir «sociedad», «público»... Son abstracciones, y no nos ayuda en nada pensar en eso como abstracciones. Digamos que hay varios teatros y hay varios públicos. Aunque a veces los públicos coinciden, porque de golpe en Madrid va a ver *El método Gronbold* gente que también va a una sala alternativa o a un musical. Esto es lo que se está dando en Buenos Aires. Y estoy de acuerdo con Andrea en que lo que tiene que hacer un artista es crear aquello que le apasiona, y si eso resuena en el público, o en una parte del público, se acercará a verlo. Hubo un tiempo en que el circuito de teatros, digamos, pequeños se limitaba a gente joven, pero en este momento, en Buenos Aires, todo el mundo va a ver estos espectáculos. El público acudirá si la pasión del artista resuena. Y no estoy hablando de ideología. Yo creo que la obra de arte es un encuentro amoroso entre el artista y el espectador, el contemplador. Plantearse cómo seduzco a las mujeres no tiene sentido. El tema es ser auténtico y dejar que se acerquen a uno.

JC. Estoy de acuerdo en que uno no puede inventarse un público. Es verdad que muchas veces uno se pone a

escribir y es el primer sorprendido. Uno ni siquiera sabe si lo que está haciendo le gusta. Le sale eso y tiene que seguir escribiendo, y es un material indomesticable y me parece bien..., pero eso no quiere decir que no pueda haber una reflexión, digamos exterior, que nos haga preguntarnos dónde estamos, qué está pasando. Por ejemplo, lo que me dicen de Buenos Aires, donde existe un teatro de autor con público, me parece muy interesante porque es muy alejado de lo que vivimos en Madrid y quisiera saber qué es lo que ha propiciado esa situación. Me pregunto si ese interés por el teatro del que habláis, que hace que haya tanta gente estudiando teatro, no será fundamental para crear un público. Por ejemplo, el fútbol. El deporte que más se practica es el fútbol, y como todo el mundo juega al fútbol en el colegio, comprende la dificultad de esa práctica y por lo tanto puede juzgar esa dificultad y apreciarla y disfrutar viendo un partido...

BEATRIZ CATANI. En Argentina ese interés masivo del que hablás empezó hace unos años, y es un interés más amplio, no se limita simplemente a las técnicas de actuación, sino que exige, digamos, un concepto del teatro. Y a veces son cosas difícilmente trasladables de un contexto a otro. Dependen de condiciones sociológicas y antropológicas... Por ejemplo, en Argentina vivimos permanentemente en crisis, unas crisis mayores y otras menores, pero siempre en crisis, y eso hace que la vida del ciudadano nunca esté resuelta, y eso se refleja en el teatro. Ningún teatro va a resolverle la vida a alguien; resulta impensable ni siquiera desde la perspectiva del actor... Allí nadie te va a llamar, nadie puede esperar que un teatro te llame... El actor empieza a generar sus propios proyectos, se reúne con otros y dicen «hagamos esto». Y eso que hacen recoge de alguna manera eso otro que está...

AG. Flotando...

BC. Flotando, bueno, pero insisto en que no es algo que pueda fácilmente trasladarse, convertirse en un programa, porque es como una emanación de la vida, mucho menos simple que esas fórmulas: hagamos teatro en la escuela para que así se acostumbren los chicos... Y mucho menos creo que esas fórmulas puedan aplicarse en España. Más allá de que todos estemos de acuerdo en que sería deseable que viniera más público, habría que preguntarse por qué no van, pero ya digo que desconozco la situación de aquí y no me atrevería a dar ningún consejo.

JC. Pero la experiencia personal es muchas veces un factor decisivo. Yo estoy seguro de que todos los que estamos aquí, en algún momento de nuestra vida, podríamos relatar una experiencia iniciática, un momento en el que nos sentimos impulsados a seguir adelante en eso, un descubrimiento de algo que antes no conocíamos. En una ocasión yo tuve que encargarme de una especie de taller para

niños en un centro de enseñanza y allí intenté motivar a los chavales para que se soltaran y hablaran ellos mismos de sus cosas, y, también para que se liberara la gestualidad, que se dieran cuenta de que podían hacer lo que quisieran, y efectivamente, al poco tiempo estaban revolucionados y me tuvieron que llamar la atención porque se había desatado algo que potencialmente era muy fuerte...

bc. Es que el teatro tiene una indudable capacidad para modificar roles en personas en que se hallan estereotipados, y en los niños naturalmente más que en nadie. Y se puede propiciar un acercamiento a la sensibilidad y a la cultura, y hay también mucha gente, todos lo hemos visto, que vive eso con temor..., temor al descontrol... En eso estamos de acuerdo.

FERMÍN CABAL. El teatro y la sociedad argentina tienen algunas características muy propias que explican ciertas diferencias entre nosotros. Por ejemplo, ese afán pedagógico probablemente tenga que ver con la necesidad de integrar a grandes contingentes de población inmigrante, muchas veces con elementos culturales disímiles. Entonces la cultura ha funcionado como un elemento integrador y representaba también una garantía de estatus. En España eso se ha dado mucho menos porque era un país muy homogéneo, tanto que nos empeñamos constantemente en demostrar lo contrario. Pero aquí la cultura en sí no tiene apenas valor de cambio. Se aprecia su valor de uso, pero no posee gran valor de cambio. Por eso, aunque la clase media española sea mucho más extensa que la argentina, su peso cultural es mucho menos relevante porque está profundamente desideologizada. Aunque, por otra parte, también tenemos un enorme número de estudiantes de teatro, si bien lo que sí es diferente, por lo que decís, es la actitud. Entre nosotros el teatro, o mejor dicho el mundo del espectáculo, se ha convertido en una salida profesional importante, un lugar donde ganarse bien la vida, tener una profesión respetada y buenas oportunidades de futuro. A la mayoría de los estudiantes españoles eso de lo que hablaba Andrea, el concepto, les suena a retórica rancia. Pero en fin, me estoy extendiendo, perdonadme... Lo que quiero decir es que a pesar de esas diferencias culturales indudables, y de las enormes diferencias políticas, porque es muy difícil entender un fenómeno como el peronismo sin ser argentino...

ER. Es muy difícil de entender también siendo argentino.
[Risas.]

FC. ... a pesar de todas esas diferencias, luego resulta que las grandes ondas expansivas de la cultura argentina son muy similares a las españolas. En el año 49 se estrena en Buenos Aires *El puente*, de Carlos Gorostiza, y en los años siguientes aparece toda una generación de escritores realistas: Dragún, Somigliana, Tito Cossa, Talesnik,

Botnik, Halac o De Cecco. En ese mismo año 49 se estrena en Madrid *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, y le siguen inmediatamente Sastre, Olmo, Muñiz, Martín Recuerda y Rodríguez Méndez. Esos escritores realistas, a ambos lados del Atlántico, dominan la escritura dramática sin discusión hasta bien entrados los años sesenta, cuando aparece un grupo de escritores más formalistas, simbolistas, experimentalistas o como les queramos llamar: la Gambaro, Pawlovski, Adellach o Monti en Argentina, y Arrabal, Nieva, Romero Esteo o Miralles en España, por decir algunos nombres, y luego tenemos la eclosión del teatro colectivista, de grupos, tanto en España como en Argentina, y finalmente la recuperación de la escritura dramática supuestamente tradicional con los aquí presentes Rovner, Goldenberg y otros como Kartum, Viale o Gené, en Buenos Aires, y del lado español con Alonso de Santos, Benet, Boadella, Sanchis Sinisterra, Martín Bermúdez, tú mismo, Jesús, a los que siguen, por más que a regañadientes, otros muchos dramaturgos españoles y argentinos más jóvenes hasta nuestros días, en los que la profusión de nombres es sorprendente en ambos países y prácticamente imposible de catalogar sin dejar fuera a la mayor parte de los participantes, razón por la cual me abstengo de citar a nadie, pero creo que es algo incuestionable.

Jc. Yo no estoy seguro de que en esa pequeña clasificación me corresponda estar en ese grupo que has citado. Estoy acostumbrado a que me incluyan más bien en el llamado teatro *underground*.

fc. No te incluyen más bien, sino menos bien. Pero reconozco que todas estas clasificaciones son harto discutibles y muchos autores se encuentran a caballo entre dos grupos. En el caso argentino podríamos decir eso de Monti, o del mismo Goldenberg. La obra que hemos leído hace un par de días tiene mucho que ver con ese teatro antinaturalista que prosperaba tanto en los setenta. No sé qué piensas tú, Jorge, de todo esto.

Jg. En lo que a mí se refiere más bien no me incluyen en ningún grupo. [Risas.]

En España la cultura en sí no tiene apenas valor de cambio. Se aprecia su valor de uso, pero no posee gran valor de cambio. Por eso, aunque la clase media española sea mucho más extensa que la argentina, su peso cultural es mucho menos relevante porque está profundamente desideologizada.

F. C.

fc. Yo creo que está claro que hay unas innegables simetrías culturales, por lo menos en las grandes líneas, porque luego si nos acercamos más al objeto también vemos grandes diferencias. Por poner un ejemplo, la generación realista en Argentina triunfa y en España, quizá por efecto de la casposa dictadura franquista, fracasa. Tampoco el movimiento de grupos tiene las mismas características. Por ejemplo, la primera ola de escritores que recuperan la palabra en España proceden del teatro independiente, en un momento en que sus colegas argentinos se dedican a explorar el teatro de payasetes, y expresión corporal, un momento un poco tardío, que seguramente también está determinado por las circunstancias políticas. En fin, son fenómenos que a veces se ven más claros desde fuera. Por poner un ejemplo, en el año 90 llego a Buenos Aires, y charlando con una joven que era entonces crítica de *Clarín*, una mujer inteligente, guapa, enterada de lo que pasaba en el mundo, le pregunto por los autores «jóvenes» de Argentina, y me dice sencillamente que no hay. Y a los pocos días conozco a Kartum, que me presenta a Monti, a Rovner, ...

ER. No, te falla la memoria; a mí no me conociste entonces...

fc. Es verdad, te llamé pero no estabas en Buenos Aires, pero no me importó porque Mauricio me presentó en tu lugar a Patricia Zangaro, y creo que salí ganando. Pero bueno, lo que quiero decir es que a veces es más fácil darse cuenta de algo que está pasando cuando lo ves desde fuera. En cualquier caso, si algo pasa, pasa y nadie lo va a evitar, y así en Buenos Aires en unos muy pocos años se pasó de no haber autores a haberlos a montones, igual que en España. Nosotros, en la Asociación, hemos publicado un libro de María José Ragué en el que se encuentran listas de autores innumerables. Pues en Buenos Aires, igual... Al poco tiempo de esa conversación aparece el grupo Karajají, que aglutina a un tropel de jóvenes dramaturgos ansiosos de llegar a los escenarios y que hoy vemos que efectivamente ya están ahí. Y, por cierto, también hay que señalar la importancia de que al frente de las instituciones haya personas que impulsen, y no que torpedeen, los movimientos culturales. Por ejemplo, yo creo que los jóvenes dramaturgos argentinos te deberían levantar una estatua, Eduardo, porque tú contribuiste a que ese grupo apareciera...

ER. No, no es cierto, ese grupo se cohesionó como resultado de la gestión de Gené, que me sucedió en el San Martín. Fue una idea de Gené, que convocó a Tito Cossa y le encargó de la formación del grupo, y luego las cosas resultaron muy problemáticas. Y, la verdad, yo no estoy de acuerdo con lo que Tito Cossa hizo entonces; me pareció muy equivocado y se lo he dicho, lo hemos hablado. En un momento dado él siente que el proyecto se le escapa de las manos y dice: «¡esto no va!», y se acaba todo.

fc. Bueno, no se acaba; más bien al contrario. Yo creo que eso impulsó más al grupo y les dio ocasión de aparecer públicamente. Pero yo me refería a que tú fuiste el primero que desde un teatro oficial, el San Martín, estrenó a un joven autor desconocido, me refiero a Rafael Spregelburd.

ER. Sí, la obra se llamaba *Destino de dos cosas o tres*, que dirigió Roberto Villanueva. Eso fue el año 92 y creo que fue un acierto, porque se ha convertido en un autor de referencia en el teatro argentino más reciente. Y, efectivamente, en torno a él se constituyó ese grupo Karajají, en el que estaban también otros, Daulte, Tantanian... Pero, honestamente, yo en ese momento apenas les conocía. Sí les conocía Mauricio Kartum porque él se dedicaba mucho a la enseñanza y estaba en contacto con la gente más joven. Pero estoy de acuerdo en que eso fue importante. Yo creo mucho en las uniones y en los movimientos. Creo que para que se produzca un movimiento teatral importante es necesaria la unión.

JG. Perdoname una pregunta: ¿La unión gremial?

ER. No, mucho más simple, la unión creativa. Todos nosotros somos portavoces y emergentes de una cultura, y lo tenemos que tomar como natural. Cuando hacemos algo, seguro que no somos los únicos que lo hacemos. Por eso no hay que preocuparse de si un deseo puede ser egoísta, ególatra, no importa; si es auténtico, irá adelante, y si no, a nadie le importará un carajo. Pero tiene que haber un caldo de cultivo. El otro día hablábamos de los *prelo-pistas*, de los autores que escribían antes que Lope y de las deudas que este tiene con ellos. Con el teatro isabelino pasa igual: recordamos a Shakespeare, quizá a Marlowe, a Ben Jonson, pero en las universidades inglesas había desde mucho antes un montón de escritores trabajando, que hoy no se representan, pero que son la base sobre la que surgió Shakespeare. Y en mi experiencia eso lo he vivido igual. Es necesario que exista un grupo amplio de autores para que se produzca...

bc. No solo de autores; de actores, de directores. La creación teatral es siempre colectiva; todo el mundo aporta. A mí me parece que reducir las aportaciones a los autores es injusto.

ER. Estamos hablando de literatura dramática, pero si hablamos de teatro en general, estoy de acuerdo.

Jc. Yo quiero volver a la pregunta que me hacía al principio. Y suponiendo que esa similitud entre las líneas generales de desarrollo del teatro español y el argentino sea cierta, hay que constatar que, según parece, el resultado frente al público ha sido muy diferente. En Buenos Aires el público acepta un teatro de autor, crítico, y en España está ausente de las carteleras. ¿Qué factores pueden haber influido en esto?

No creo que la sociedad española sea más conservadora que la argentina. Quizá se pueda señalar que el teatro argentino ha tenido siempre una inclinación hacia lo popular, ya desde Discépolo.

A. G.

AG. No lo sé. Yo no creo que la sociedad española sea más conservadora que la argentina. Quizá se pueda señalar que el teatro argentino ha tenido siempre una inclinación hacia lo popular, ya desde Discépolo.

JG. Y no hay que olvidar el peso de la Iglesia en España. Un peso muy pesado.

rc. Habéis dicho, si no he entendido mal, que en Buenos Aires los autores escriben para un público muy amplio que ya no se reduce a la gente joven más o menos culta o inconformista. Creo que esa es una gran diferencia con la situación española. Aquí las salas alternativas no han conseguido captar al público más mayor, ni siquiera a los sectores más progres de ese público...

AG. Ese teatro del que hablamos, más inquieto, artístico, etc., ha ido ganando espacio poco a poco, pero también al principio era un fenómeno aislado, marginal. Luego fue engrosando una corriente más autónoma y ahora se empieza a ver absorbido por las instituciones, por los teatros oficiales, lo que curiosamente puede resultar un problema a la larga porque desvirtúa las intenciones originales de algunos.

bc. De hecho hay espectáculos que venían del teatro marginal y se han convertido en éxitos del comercial.

AG. Que tengan más público no quiere decir que sea más comercial.

bc. Tengo entendido que en España es muy difícil conseguir que los actores trabajen en un proyecto que no sea remunerado, algo que en nuestro país es lo normal.

AG. Sí, en cierto modo nadie trabaja allí por dinero. Nos juntamos porque queremos, y si hay subvenciones, que no siempre las hay, son para el montaje, no para los sueldos de los actores.

JG. En Argentina tenemos desde los años treinta, desde el teatro independiente, una tradición de teatro autogestionario que está muy presente, muy difícil de cambiar. Pero tampoco vamos a convertirnos en unos defensores de la pobreza como valor en sí, aunque es verdad que nos protege en cierto modo.

ER. Y hay una valoración social del teatro que también

influye en que los actores más divos quieran hacer teatro, que digan en las entrevistas: «tengo ganas de hacer teatro». Yo no les creo nada, pero lo importante es que ellos sientan que deben decir esas cosas. [Risas.] Lo que sí creo es que hay un dato que explica muchas cosas, y es el precio de las entradas. El teatro del que hablamos sale hoy en Buenos Aires por cinco dólares, es decir, lo mismo que el cine, mientras que hace unos años estaba al triple que el cine. Esto es muy importante.

rc. Eso me recuerda el *Informe sobre el Teatro de Jovellanos*, que se enfrenta a la Iglesia y defiende el teatro, su valor cultural, etc., y luego admite el peligro de que pueda ser nocivo para el pueblo ignorante, pero propone una solución: poner muy alto el precio de las entradas y se acabó el problema. [Risas.] Y Jovellanos era un hombre progresista, pero pensaba de verdad que al pueblo no le correspondía esa diversión, que lo suyo eran las romerías, los toros, los bolos. No olvidéis que el lema de la Ilustración era: «todo para el pueblo pero sin el pueblo». Una idea que todavía sigue presente en la sociedad española y que firmarían muchos políticos.

JG. Pero cuando hablamos de pueblo, ¿de qué estamos hablando?

rc. Jovellanos te diría que de la gente que trabaja.

JG. Pues entonces no hemos avanzado mucho, porque hoy día el pueblo consume la peor cultura, la telebasura, mucha música supuestamente popular..., y en el teatro tenemos obras supuestamente cultas para los elegidos; tenemos un teatro vulgar vinculado a la televisión, las revistas; hay un teatro clonado, el de los grandes éxitos internacionales, y queda un pequeño espacio, exiguo, que es el teatro de arte, que defendemos los que aquí estamos; y no sé si nos damos cuenta de lo importante que es, porque me temo que poco a poco se va erosionando, a veces a través de productos de contenido supuestamente progresista, que son más fáciles de aceptar.

rc. Es que Jovellanos era un ingenuo, que pensaba que se podría mantener al público alejado de la cultura. Hoy, ante la demanda imperiosa de igualdad del populacho, los ilustrados son más inteligentes y le dicen al pueblo: «¿Queréis caldo? Pues os daremos dos tazas y del bueno». Y es que hoy los discursos integradores ya no vienen del púlpito, sino de los grandes medios de comunicación. Y quizá, para terminar con un pensamiento optimista, esa sea la gran ventaja del teatro: su carácter artesanal, que hace difícil que sea integrado en los grandes aparatos del sistema. Por eso la apuesta del poder, allí donde la sociedad no respira en libertad, es clara: institucionalizarlo y arqueologizarlo. Pero eso nos lleva a otro debate que tendremos que aparcar para otro día. ■

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

Llego, por fin, a la muerte y al sentimiento que tenemos de ella. Todo está dicho sobre este punto y lo decente es no incurrir en lo patético. Sin embargo, nunca nos asombraremos demasiado ante el hecho de que todo el mundo viva como si nadie «lo supiese». Es que, en realidad, no hay una experiencia de la muerte. En el sentido propio, no es experimentado sino lo que ha sido vivido y hecho consciente. Aquí lo más que pude hacerse es hablar de la experiencia de la muerte ajena. Es un sucedáneo, una opinión que nunca nos convence del todo. Este convencionalismo melancólico no puede ser persuasivo.

Albert Camus: *El mito de Sísifo*.

El materialismo más repugnante no es el que la gente piensa, sino el que pretende colarnos ideas muertas como si estuviesen vivas y distraer en mitos estériles la atención obstinada y lúcida que prestamos a lo que en nosotros debe morir para siempre.

A. C.: *El desierto (de Nupcias)*.

De lo que hay que hablar aquí es de esa entrada del hombre en las fiestas de la tierra y la belleza. Ya que, en ese momento —igual que el neófito deja sus últimos velos—, él abandona ante su dios la calderilla de su personalidad. Sí, existe una felicidad más elevada, desde donde la otra felicidad parece fútil.

A. C.: *El desierto (de Nupcias)*.

Continuaban haciendo negocios, planeando viajes y teniendo opiniones. ¿Cómo hubieran podido pensar en la peste, que suprime el porvenir, los desplazamientos y las discusiones? Se creían libres, y nadie será libre mientras haya plagas.

A. C.: *La peste*.

Por el momento, quería obrar como todos los que alrededor de él parecían creer que la peste puede llegar y marcharse sin que cambie el corazón de los hombres [...] Toda la ciudad se echó a la calle para festejar ese minuto en el que el tiempo del sufrimiento tenía fin y el del olvido no había empezado.

A. C.: *La peste*.



Existe un hecho evidente que parece enteramente moral: un hombre es siempre presa de sus verdades. Una vez que las reconoce, no puede apartarse de ellas. No hay más remedio que pagarlas. Un hombre que adquiere conciencia de lo absurdo queda ligado a ello para siempre. Un hombre sin esperanza y consciente de no tenerla no pertenece ya al porvenir. Esto es natural. Pero es natural también

que haga esfuerzos por liberarse del universo que él mismo ha creado. [...] Ahora bien, para atenerme a las filosofías existenciales, veo que todas, sin excepción, me proponen la evasión. Mediante un razonamiento singular, partiendo de lo absurdo sobre los escombros de la razón, en un universo cerrado y limitado a lo humano, divinizan lo que los aplasta y encuentran una razón para esperar en lo que les desgarnece. Esta esperanza forzosa es, en todos, de esencia religiosa.

A. C.: *El mito de Sísifo*.

Extraño a mí mismo y a este mundo, armado únicamente con un pensamiento que se niega a sí mismo en cuanto afirmas: ¿qué condición es esta en la que no puedo conseguir la paz sino negándome a saber y a vivir, en la que el deseo de conquista choca con muchos que desafían sus asaltos? Querer es suscitar las paradojas. Todo está ordenado para que nazca esa paz emponzoñada que dan la indiferencia, el sueño del corazón o los renunciamentos morales.

A. C.: *El mito de Sísifo*.

Afortunadamente hay otra raza de hombres distinta a los monaguillos o a los verdugos, ¡e incluso distinta a esa otra, más «moderna», del verdugo-monaguillo! La de los hombres que, en medio de las peores tinieblas, intentan mantener la luz de la inteligencia y la equidad, y cuya tradición sobrevive a la guerra y a los campos de concentración [...] los que quieren realmente algo, y están decididos a pagar su precio, serán los únicos en conseguirlo.

A. C.: *Actuelles, Los fariseos de la justicia (1950)*.



**Cuaderno
de bitácora**

YO NO SOY UN ANDY WARHOL

de Alfonso Plou

Como los tiempos cambian y el nuevo siglo XXI es toda una certeza, bien está tratar de hacer balance sobre el estado del ser humano occidental contemporáneo. Y como uno mismo se toma inevitablemente como modelo y paradigma, y cada vez se siente más viejo, más tonto, más impotente ante el mundo y sobre todo menos seguro de sus márgenes como ser humano, decide por una vez ser sincero ante su liviandad y proclamar a los cuatro vientos la disolución del ego.

Si el siglo XX estuvo marcado, a mi entender, por los pensamientos generados a finales del XIX, el romanticismo y el psicoanálisis, el XXI está marcado por los movimientos generados en las postrimerías del XX, la ideología *neocom*, el pensamiento débil y el pop. Es decir, aceptémoslo o no, somos ahora mismo más «un ente articulador de consumo» que «una conciencia preocupada por su origen y su destino».

Estoy, naturalmente, tratando de justificar por qué he escrito una obra sin personajes definidos, sin conflictos manifiestos, sin progresión dramática y casi sin argumento. Estoy diciendo que respondo a la situación del momento presente, sin que por ello haya un gran afán especulativo o comercial en la decisión. No creo que se obtenga un gran éxito o que se monte un gran escándalo por esta pérdida de los principios aristotélicos. Espero, eso sí, haber parido una obra incómoda para el espectador (a ratos rijosa, a ratos ácida) desconcertante, acumulativa y desasosegante.

Antes de decidirnos por Andy Warhol su figura nos rondaba desde hace años, atraídos por «la corte de los milagros» que le rodeaba y repelidos por su superficialidad aparente y ese canto constante a la nada. Cuando finalmente decidimos embarcarnos en su producción no estábamos seguros de si los resultados iban a ser los de vilipendiar al retratado o los de ensalzar su trayectoria. Intuimos que, como siempre, no acabaríamos haciendo ni lo uno ni lo otro.

Yo no soy un Andy Warhol es un eslabón más en la cadena de espectáculos que, partiendo de diferentes figuras histórico-artísticas, han ido configurando una forma de trabajar y al mismo tiempo un estilo de compañía para Teatro del Temple. Si hasta ahora hablábamos de trilogía (*Goya, Buñuel, Lorca y Dalí y Picasso adora la Maar*), ahora lo convertimos en tetralogía, y quién sabe si en el futuro será una pentalogía o podría llegar hasta el decálogo.

Eso sí, cada vez que nos hemos decidido por intentar estos extraños *biopic* ha sido para reinventarlos y para trai-

cionar el género. Para nosotros es importante que el espectáculo responda al discurso artístico del personaje tratado y, por tanto, que su forma incluya una discusión artística con el homenajeado.

Si algo unifica estos cuatro espectáculos es, por un lado, una cierta indagación en las procelosas aguas de la relación entre arte y biografía; y, por otro, una perpetua constatación de que lo biográfico, una y otra vez, pervierte los principios aristotélicos de la unidad de acción y del principio, nudo y desenlace. En fin, que aunque nuestros héroes, los artistas, se empeñen en dar coherencia a su experiencia biográfica, sus vidas, y nuestras vidas, se parecen más a una absurda obra de Samuel Beckett que a una tragedia helénica de Sófocles. O, al menos, eso nos parece. En ese sentido las cuatro obras son más oníricas y surrealistas que realistas, siguen un caudal tan escénico como dramático, y no buscan dar coherencia al personaje, sino evidenciar sus contradicciones y sus contrastes.

En la elección de los personajes ha habido un proceso en el que se ha ido de lo más cercano (Aragón) a lo más global (Nueva York) y de antaño (siglo XVIII y XIX) a hogaño (finales del siglo XX), no porque Goya sea menos universal que Warhol, que no lo es, ni menos contemporáneo, que tampoco, sino porque Warhol sirve para explicar procesos humanos y sociales que, en algunos casos, son imposibles en tiempos de Goya. O sea, que Goya sigue hablándonos con fuerza hoy en día, pero es difícil decir que hoy en día todos somos un poco Goya, pero no tan difícil decir que todos somos un poco Warhol.

En ese sentido la elección de los héroes ha ido pasando de un héroe épico clásico (marcado por una individualidad fuerte que se enfrenta a sus circunstancias) a un héroe débil contemporáneo (marcado por una actitud más bien pasiva y de aclimatación al medio). Por el medio quedaron enfrentamientos entre héroes de uno y otro bando (la pugna entre Buñuel y Dalí) y la constatación de que se estaba en los estertores del héroe clásico (Picasso).

Si empleo el plural mayestático durante todo este artículo no es por darle un tono regio, sino por reconocer que la creación de estos espectáculos ha sido un trabajo colectivo de nuevo cuño. Hay por un lado una larga y compleja relación artística con Carlos Martín, director de los cuatro espectáculos. Una relación que establece que los espectáculos son seguidos creativamente por ambos desde sus orí-

genes hasta sus últimas representaciones. Seguimiento que nos lleva a cambiar elementos de la dramaturgia o de la puesta en escena en función de su receptividad por el público o de las nuevas comprensiones que de la dinámica del espectáculo vamos teniendo. Creo que la huella de uno está siempre en el trabajo del otro y es difícil de deslindar. Lo cual no quita que defendamos nuestros diferentes espacios creativos. Esa labor de creación debe ser también extendida a los productores de la compañía en diferentes momentos (José Tricas y María López Insausti) y también a los actores de los espectáculos y los diferentes colaboradores escénicos con los que hemos contado.

Algo parecido puede decirse de las obras de Warhol; nunca sabes en qué grado puedes aplicarle toda su autoría, pero es

indudable que su presencia les insuflaba un determinado aire. Warhol es de alguna manera un nombre de marca, y en ello podemos ver a un aprovechado que se nutre de la sangre de los otros o a un sabio que sabe alimentar y dar cauce a la creatividad de cuantos le rodean. En todo caso, es un síntoma de esta disolución del yo con la que he comenzado el artículo.

Yo no soy un Andy Warhol ya ha sido estrenado y comienza su periplo escénico. Si tenéis la ocasión y vais a verla, nada de lo que os diga de mis intenciones podrá convenceros frente a lo que vosotros opinéis que habéis visto, pero si os interesa mi punto de vista os diré que después de convivir con su figura hoy por hoy, en esta sociedad en la que vivimos, queramos o no, todos somos un Andy Warhol. ■

Yo no soy un Andy Warhol [fragmento]

XV EL ATENTADO

*Entra Valerie Solanas con una pistola en la mano.
La reciben Andy y Warhol 2 con los brazos abiertos.*

ANDY. Hola, Valerie, cuánto tiempo sin verte.

WARHOL 2. ¿A qué has venido? ¿Quieres té o café?

VALERIE. Quiero matarte.

ANDY. Tú siempre tan radical y sorprendente.

VALERIE. Me has traicionado, Andy.

WARHOL 2. ¿Por qué dices eso?

VALERIE. No quisiste producir mi obra de teatro.

ANDY. No me gustó.

WARHOL 2. No era buena.

VALERIE. ¿Cómo lo sabes si no dejaste que sucediera?

WARHOL 2. Se ve.

VALERIE. ¿Tú producirías una obra sobre tu persona?

Entra otro actor vestido como Andy.

ANDY 2. Hola, Andy. Hola, Warhol. Valerie, cuánto tiempo sin verte.

VALERIE. ¿No me contestas?

ANDY. ¿Quién quieres que te conteste?

VALERIE. Me da igual. Conozco tus estrategias.

ANDY 2. No entiendo nada. ¿Alguien me quiere explicar de qué va esto?

WARHOL 2. Es que Valerie cree que la hemos traicionado. Por eso nos quiere matar.

ANDY 2. ¿A quiénes nos quiere matar?

WARHOL 2. A Andy, naturalmente.

ANDY. No sé qué pinto realmente en esta historia.

VALERIE. ¿Me vas a contestar? ¿O empiezo con los disparos y acabamos de una vez?

WARHOL 2. Y a la hora del disparo, ¿te has planteado a cuál de nosotros vas a disparar?

ANDY 2. A todos, supongo.

WARHOL 2. Muy gracioso. Así no hay manera de que ni siquiera tenga una duda.

ANDY. Creo que sí te voy a contestar.

Entra otro actor vestido como Warhol.

WARHOL. Hola, Valerie, cuánto tiempo sin verte.

VALERIE. ¿Queréis dejar de multiplicaros y contestarme de una vez?

WARHOL. ¿De qué va todo esto?

ANDY 2. Es Valerie, nos quiere matar.

WARHOL. ¿Por qué?

VALERIE. ¿Podemos pasar al siguiente punto?

ANDY 2. ¿Alguien tiene clara la agenda de hoy?

ANDY. ¿Y cuál es el siguiente punto?

WARHOL 2. Por lo visto, hoy toca improvisación.

ANDY 2. Pues qué bien. Y empezamos con una escena con esta pirada. Andy, no sé para qué tienes tantos asesores si no son capaces de librarte de una escena así.

WARHOL 2. Creo que Andy tiene razón. ¿No te parece, Andy?

ANDY. Mi vida es como una obra de teatro. Por eso nunca produciría una obra de teatro sobre mí. Me parecería redundante, ¿entiendes?

VALERIE. ¿Estás cansado de ti mismo?

WARHOL. Eso es imposible. Sería como aceptar que tengo que cerrar el negocio.

ANDY 2. ¿Alguien sabe a qué fiesta tengo que ir esta noche?

WARHOL 2. No hay más cera que la que arde. Creo que no me han entendido.

ANDY. ¿Quiénes?

WARHOL 2. Creo que hay más sarcasmo y acidez en todo esto.

ANDY 2. No te sigo.

WARHOL 2. Pues deberías.

WARHOL. En algún momento o me perdí o se perdieron.

ANDY 2. ¿Quiénes?

WARHOL. Creo que deberías decirles que enderezaran el timón, Andy.

ANDY. ¿A estas alturas...? Ya hace tiempo que he desistido.

VALERIE. ¿Me queréis decir de qué va esto?



Escena de *Yo no soy un Andy Warhol*, de Alfonso Plou.

WARHOL 2. Tú venías a matarnos, pero no pareces muy convencida.

ANDY. Supongo que con los disparos subirá por un momento el interés de la audiencia.

ANDY 2. Un recurso simplón. Un poco de morbo a falta de otra sabiduría para articular la trama.

WARHOL. Oye, que el asunto tuvo su importancia.

ANDY 2. No digo que no.

WARHOL. Es más que un hecho accidental. Si me apuras es el síntoma del cambio de una época.

ANDY 2. No te pongas psicoanalista. No te va. Además, ¿por qué hay que interpretarlo? Llega Valerie, nos dispara, y ya dirán los demás lo que les dé la gana.

WARHOL. Lo odio.

VALERIE. ¿El qué?

WARHOL. Este interés malsano por descomponerlo todo, porque nada tenga sentido.

VALERIE. Algo se pretenderá.

WARHOL. Como tú. ¿Qué pretendías?

VALERIE. Castigar a los hombres. Dar un grito en contra de esta mierda de sociedad machista. Quitarme el fracaso vital de encima.

WARHOL 2. Esto último me gusta. Todo el mundo debería tener cinco minutos de gloria para quitarse el fracaso vital de encima.

[...]

Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y sobre su origen en España

Por Miguel Signes

La *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* fue el resultado de un encargo que la Real Academia de la Historia le hizo a Jovellanos en junio de 1786. *Memoria* que Gaspar Melchor de Jovellanos no terminó hasta diez años más tarde, en 1796. Entre ambas fechas se desarrollaron los acontecimientos revolucionarios del París de 1789 y muchas de las ideas que hasta entonces eran consideradas intocables en el mundo de los espectáculos teatrales se vieron afectadas por la marea de la libertad que desde Francia alcanzó a toda Europa. No fue la preocupación por esos hechos, de los que luego hablaremos, ni desgraciadamente el deseo de ver cómo se asentaban en la realidad teatral de las distintas naciones lo que demoró la realización de la *Memoria*, sino que, como el mismo Jovellanos confiesa en la advertencia previa del trabajo, la causa de su tardanza estuvo en las distintas ocupaciones y funciones que se vio obligado a desempeñar. Llegó a ser ministro de Gracia y Justicia entre otras muchas cosas. A las que hay que añadir su primer destierro en Asturias en 1790 como consecuencia de sus ideas sobre la corrupción de parte de la nobleza, y sobre la tradición y la sociedad de la época que disgustaban a la Corte. Y ello pese a que el mismo Jovellanos defendió siempre a la nobleza como clase social y se enorgullecía de pertenecer a una «familia que se contaba entre las nobles y distinguidas de la villa de

Gijón desde finales del siglo xv», ciudad en la que nació en 1744. Este, por llamarlo así, desacuerdo entre vida y obra «encierra un complejo entrecruzamiento de ideas, una serie de contradicciones representativas de la encrucijada que las revoluciones ideológicas del siglo xviii fue para los españoles cultos y en diferente medida para la humanidad occidental» (Ángel del Río).

No es el lugar para hacer una biografía de Jovellanos, uno de los personajes más atractivos, si no el más, de cuantos nos dio el siglo xviii español, ni tampoco para hablar de sus facetas de historiador, de pensador político, de economista, de jurisconsulto, de crítico de arte, de académico o de reformador (especial interés tiene su actividad en el campo de la educación y su creación del Instituto Asturiano), pues son todas ellas sobradamente conocidas y hay además en la introducción de Ángel del Río a la obra que hoy recomendamos un extraordinario estudio de la personalidad y la obra del polifacético asturiano. Pero sí estoy obligado a referirme a su actividad literaria para que el lector de estas líneas pueda hacerse una idea mejor de lo que es la *Memoria* sobre los espectáculos. Un tipo de libro poco frecuente en España y que siempre hemos echado en falta. Piénsese en lo que tarda en ver la luz la tan deseada y reclamada Ley del Teatro en estos momentos.

De la actividad literaria de Gaspar Melchor de Jovellanos, dejo de lado su poesía (la *Epístola del Paular* ha sido vista por al-

los y diversiones públicas

de Gaspar Melchor de Jovellanos

gunos críticos como una de las mejores poesías amorosas escritas en España desde Fray Luis) y los *Diarios*, para referirme solamente a su actividad dramática. Intervino activamente en la censura de obras dirigidas al Consejo de Castilla o a las Academias de las que era miembro, y formó parte también de no pocos jurados de concursos, por lo que se conocen observaciones suyas a obras teatrales concretas, pero, por encima de todo ello, fue autor teatral. Es su calidad de autor dramático lo que hace para mí más atractivo el trabajo de la *Memoria*. Tradujo la *Ifigenia* de Racine, escribió la tragedia *Pelayo* (en cuyo prólogo confiesa imitar a los poetas franceses.) y fue autor de *El delincuente honrado*, que es considerado el primer drama burgués escrito en España bajo influencia directa de las teorías dramáticas de Diderot (*Entretiens sur le fils naturel* y *De la poésie dramatique*) y que cuando fue editado apareció con el subtítulo de *Comedia en prosa*. Esta comedia en prosa, que fue estrenada (1773) y traducida muy pronto a varios idiomas, entra dentro del calificativo de teatro de tesis o teatro comprometido. Sabido es que desde mediados del XVIII las teorías del marqués de Beccaría contra la tortura y la pena de muerte y en defensa de la proporción entre delito y pena (*De los delitos y las penas* figuraba en el Índice) estaban en el centro de todas las discusiones, en especial su idea de que la educación era más efectiva que el castigo para evitar la delincuencia. Es Jovellanos, el autor de teatro y de

la *Memoria* y reformas del teatro en ella defiende, un neoclásico, y «un neoclásico no concibe una obra teatral que no sea vehículo de una enseñanza».

Los años noventa del siglo dieciocho en Francia, cuando Jovellanos entrega a la Academia su *Memoria* sobre los espectáculos, son, como todos sabemos, uno de los periodos más interesantes de la historia europea. Pero, curiosamente, los planteamientos radicales de los revolucionarios de París en 1789, que suponen la multiplicación de los locales de espectáculos, el aumento del público de los teatros en el corazón de la ciudad y la consiguiente afirmación del teatro como arte urbano vivo y comprometido, la transformación estética de la escena y la libertad comercial (en líneas generales) que consiguen los teatros al perder el control de la corte, aquí en España apenas encuentran eco. Bien es verdad que todos estos hechos que acabo de citar no resultaban fáciles de analizar mezclados y confundidos como estaban entre los agitados y a veces terroríficos sucesos revolucionarios y que la actividad de la decadente Monarquía española se centraba en la censura y persecución de las ideas que llegaban de allende los Pirineos. También la división entre afrancesados y patriotas hizo difícil desde muy pronto cualquier planteamiento objetivo, pero lo cierto es que la influencia teatral de aquellos pocos años revolucionarios determinaron después en Francia, y en general en la Europa del momento, una evolución y un enriquecimiento



**Memoria para el arreglo
de la policía de
los espectáculos
y diversiones públicas
y sobre su origen
en España**

de
**Gaspar Melchor
de Jovellanos**

Edición
**Espasa Calpe, S. A.,
Clásicos Castellanos,
Madrid, 1971**



de la escena que también a nosotros nos habría venido bien. Como casi siempre, hemos llegado tarde y mal.

Y hablando ya en concreto de la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, creo conveniente empezar por reproducir las palabras de Ángel del Río en el prólogo de la edición de Clásicos Castellanos de Espasa Calpe que he manejado: «la crítica ha juzgado la Memoria sobre los espectáculos tan solo por los lugares comunes propios de la escuela neoclásica. De ahí que se haya fijado casi exclusivamente en la parte dedicada a la valoración literaria del teatro clásico español, tema central de todas las polémicas literarias del siglo XVIII. Un examen detenido probaría que si en muchos principios, y sobre todo en la parte dispositiva, Jovellanos aplica, a veces con exageración, las doctrinas neoclásicas, que sacrificaban todo el valor estético al culto de los preceptos y a la finalidad didáctica, en materia de gusto era muy superior a la mayoría de sus contemporáneos y probaría, además, que Jovellanos, al plantear el problema del popularismo del teatro español y sus relaciones con la moral, más que en un estrecho academicismo se inspiraba, con segura intuición crítica, en un concepto aristocrático del teatro, que ha perturbado en época más reciente a muchos de los que se han acercado con ánimo de comprensión al estudio de nuestra comedia. Para nosotros, el valor de esta obra reside principalmente en el rico contenido ajeno a este pleito de crítica literaria».

En efecto en la *Memoria* hay una gran cantidad de datos e informaciones que hacen su lectura interesante y amena, por más que algunas de sus observaciones no sean sino elucubraciones sobre lo que pudo ser el origen de algunas de las diversiones de los españoles. Elucubraciones en torno a la caza, las romerías o los juegos escénicos hasta el siglo XIII, que empiezan desde esa fecha a basarse en los abundantes testimonios escritos sobre todas las «recreaciones» públicas y privadas que se conocieron después hasta los Reyes Católicos. Hoy las investigaciones filológicas e históricas han puesto de manifiesto muchas de las cosas que habían sido problemáticas hasta ahora.

Jovellanos traza a continuación una histo-

ria particular de los espectáculos y diversiones, empezando por la caza (las mujeres observaban desde andamios alzados a propósito los lances de las monterías), siguiendo por los torneos (como la primera diversión de las cortes y las ciudades populosas), los toros (con especial referencia a la Pragmática Sanción de 1785 prohibiendo, con excepciones, las luchas de toros), las fiestas palacianas (bailes, música y cantos acompañando las cenas) y los juegos escénicos. A los juegos escénicos les dedica la mayor parte de sus consideraciones; atribuye así a «la rudeza de la poesía y a la falta de cultura de aquellas primeras épocas el retraso en la perfección de los espectáculos». Habla de cómo «nuestra dramática recibió alguna mejora cuando empezó a cultivarse con más método la poesía vulgar hacia la entrada del siglo XV [...] con los Enrique de Villena, el marqués de Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique. Entonces las *églogas y villanesecas*, puestas en acción, y los decires y diálogos, especies todas de breves y mal formados dramas, se mezclaban a los festines de la nobleza y los hacían más plausibles [...] a los fines de aquel siglo teníamos ya en la *Celestina* un drama que presenta no pocas bellezas de invención y de estilo, dignas del aprecio, si no de la imitación, de nuestra edad».

Acaba prácticamente la primera parte de la *Memoria* con el estudio de los juegos escénicos sagrados y profanos y con referencias a Naharro, Pérez de Oliva, Agustín de Rojas, Juan del Encina, Rueda y Miguel de Cervantes, Juan de la Cueva, Rey Artieda y Pero Díaz entre otros hasta llegar a Lope de Vega, del que dice «que había admirado las máquinas, las decoraciones y la música de los teatros de Italia, y cuyo ingenio jamás pudo sufrir la sujeción de los preceptos, llevó por fin la comedia a aquel punto de artificio y gala en que la ignorancia vió la suma de su perfección, y la sana crítica las semillas de la depravación y la ruina de nuestra escena». El lector podrá entender mejor con la lectura de este párrafo y las observaciones que llevamos hechas cuál fue el punto crucial de las discusiones que ocuparon a críticos y autores dramáticos en el momento en que Jovellanos escribe, y entenderá que en este punto era obligado para él comenzar a reflexionar en la *Memoria* sobre la necesidad

de una reforma de los teatros. Y es lo que hace en la segunda parte, no sin antes apoyar la prohibición de los autos sacramentales por lo que habían llegado a ser, hablarnos del origen de la zarzuela, alabar pese a sus defectos a Calderón y Moreto y pedir que se purgue «de una vez el teatro de sus vicios y se restituya el esplendor y decencia que pide el bien público».

La segunda parte de la *Memoria*, que comienza con un breve estudio sociológico del público de los espectáculos, se dedica casi por completo a hablar de la reforma del teatro. Y bajo el epígrafe de «Medios para lograr la reforma» establece varios apartados; en el primero de ellos («reforma en los dramas») se ocupa de los textos y pide «el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena» y su sustitución por otros capaces de deleitar e instruir. En vano buscaremos en la *Memoria* una enumeración de las obras en concreto, y de las excepciones a las que se refiere con el casi, pues no encontramos más que la afirmación de otro principio necesario: hay que subir a los escenarios dramas que presenten ejemplos y documentos que perfeccionen el espíritu y el corazón de aquellas clases de personas que más frecuentarán el teatro». Sabemos sin embargo, por otra parte, que *Los Menestrales*, de Trigueros, era el tipo de teatro en el que pensaba Jovellanos. Para conseguir autores que trabajen para el teatro, piensa que la Corte debe organizar concursos cuyo fallo deja en manos de la Real Academia de la Lengua, y llega hasta fijar la cuantía de los premios: dos premios anuales de 100 doblones y una medalla de oro. Cuando se cuente con dramas de calidad y adecuados (el segundo apartado es la «reforma en su representación») habrá que mejorar su puesta en escena, para lo que los actores estarán obligados a conocer las teorías del arte dramático, estudiar declamación, para lo cual buscarán incluso maestros extranjeros y salidas al extranjero para instruirse. Pide establecer una especie de escuela práctica para la educación de nuestros comediantes.

Pero no basta, sigue diciendo Jovellanos, con mejorar dramas y representación. Hay también que reformar la decoración y ornato de los teatros y prestar atención a la música teatral, y encargar, lo que es fundamental, las

reformas a personas inteligentes, «pues ¿qué se podrá esperar de la escena abandonada a la impericia de los actores, a la codicia de los empresarios o a la ignorancia de los poetas y músicos de oficio?».

El último apartado lo dedica a los «Arbitrios para costear esta reforma», que es una reflexión en torno a la desaparición de la tutela que sobre los teatros ejercían asilos y hospitales, que hicieron de aquellos «un objeto de contribución», con lo que los actores estaban mal pagados, la decoración era ridícula y el vestuario impropio o indecente, y por ello los poetas, artistas y compositores eran «ruinamente» recompensados. Pedía, pues, nuestro autor que lo que daba el teatro se reinvirtiese en el teatro, que con ello pasaría a ser mejor, se podría elevar el precio de las entradas y de paso dificultar la entrada a la gente pobre que vivía de su trabajo, para quienes el teatro, tal como estaba entonces, era una distracción perniciosa. Dejaba para las calendas griegas, es opinión de este comentarista, el momento en que, lograda una escena instructiva y provechosa, pudiese el pueblo disfrutar también de una diversión inocente y sencilla.

Don Marcelino Menéndez y Pelayo, crítico con nuestro polígrafo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, condensa en dos escasas líneas y haciéndole poca justicia, lo que le parece su labor en la *Memoria*: «quería reglamentar la poesía dramática y convertirla en un ramo de administración o de policía».

Jovellanos, como muchos de los neoclásicos, incurrió en el grave error de creer que el teatro bastaba para llevar adelante una reforma de las costumbres, olvidando, y me apoyo en Rene Andioc, que «si las obras de teatro contribuyen a modelar la psicología social, también la expresan».

Las ideas de Gaspar Melchor de Jovellanos en este campo hay que considerarlas dentro del panorama de su tiempo, y, por descontado, el hecho de que estas ideas las consideremos más o menos acertadas para su momento y, por lo tanto, útiles para trabajar hoy con ellas, no invalida el enorme esfuerzo que representan de cara a regular un arte tan necesitado de ello como el nuestro, tan difícil y complicado que reniega de planificaciones y asume el hecho de la libertad como esencial punto de partida. ■



**Fragmentos de
Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas,
y sobre su origen en España,
de Gaspar Melchor de Jovellanos**

«No he visto jamás desorden en nuestros teatros que no proviniese principalmente de estar en pie los espectadores del patio. Prescindo de que esta circunstancia lleva al teatro, entre algunas personas honradas y decentes, otras muchas oscuras y baldías, atraídas allí por la baratura del precio. Pero fuera de esto, la sola incomodidad de estar en pie por espacio de tres horas, lo más del tiempo de puntillas, pisoteado, empujado y muchas veces llevado acá y acullá mal de su grado, basta y sobra para poner de mal humor al espectador más sosegado. Y en semejante situación, ¿quién podrá esperar de él moderación y paciencia? Entonces es cuando del montón de la chusma sale el grito del insolente mosquetero, las palmadas favorables o adversas de los chisperos y apasionados, los silbos y el murmullo general, que desconciertan al infeliz representante y apuran el sufrimiento del más moderado y paciente espectador. Siéntense todos, y la confusión cesará; cada uno será conocido y tendrá a sus lados, frente y espalda cuatro testigos que le observen y que sean interesados en que guarde silencio y circunspección. Con esto desaparecerá también la vergonzosa diferencia que la situación establece entre los espectadores; todos estarán sentados, todos a gusto, todos de buen humor; no habrá, pues, que temer el menor desorden.»

«[...] restará mejorar su ejecución, cuya reforma debe empezar por los actores o representantes. En esta parte el mal está también en su colmo. Es verdad que, a juzgar por el descuido con que son elegidos nuestros comediantes, debemos confesar que hacen prodigios. ¿Cómo sería de esperar que entre unas gentes sin educación, sin ningún género de instrucción ni enseñanza, sin la menor idea de la teórica de su arte y, lo que es más, sin estímulo ni recompensa, se hallasen de tiempo en tiempo algunos de tan estupenda habilidad como admiramos en el día? En ellos el genio hace lo más o lo hace todo. Pero nótese que tan raros fenómenos se hallan solamente para la representación de aquellos caracteres bajos que están al nivel más cercano a su condición, sin que para los altos personajes y caracteres se haya hallado jamás alguno que arribase a la medianía. La declamación es un arte, y tiene, como todas las artes imitativas, sus principios y reglas [...]

»El cuidado de mejorar la decoración y ornato de la escena merece y pide también la atención del gobierno. Si en nuestros corrales, en medio y a vista de la corte, apenas hemos llegado a conocer, no digo la ostentación y la magnificencia, mas ni aún la decencia y la regularidad, ¿qué será de los demás teatros de España? Ciertamente que, a juzgar por ellos del estado de nuestras artes, se podría decir con justicia que estaban aún en su rudeza primitiva. Tales son la ruin, estrecha e incómoda figura de los coliseos; el gusto bárbaro y riberesco de arquitectura y perspectiva en sus telones y bastidores; la impropiedad, pobreza y desaliño de los trajes; la vil materia, la mala y mezquina forma de los muebles y útiles; la pesadez y rudeza de las máquinas y tramoyas, y, en una palabra, la indecencia y miseria de todo el aparato escénico.»

Hazte socio de la AAT

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



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

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

Sueño y Capricho

de José Ramón Fernández

Virtudes Serrano

Sueño y Capricho

de
José Ramón Fernández

Edición
Área de Gobierno de las
Artes del Ayuntamiento,
Madrid, 2006



Sueño y Capricho contiene un espectáculo ideado para motivar a los visitantes de El Capricho, el jardín dieciochesco que, a las afueras de la capital, mandaron hacer los duques de Osuna en las postrimerías del siglo XVIII.

El libro se abre con una Introducción a cargo de Alicia Moreno, concejala de Gobierno de las Artes. Sigue una reflexión («A veces la vida te hace estos regalos») de José Ramón Fernández e incluye el texto dialogado *Sueño y Capricho*, de dicho autor.

La obrita es una atipicidad, o una curiosidad, dentro de la dramaturgia del escritor, y un caso singular en el marco de los libros reseñados en las páginas de **Las puertas del drama**, donde se presta atención al texto dramático canónicamente entendido. Lo que ahora comentamos es un paseo conducido, una guía ilustrada en diversos sentidos porque a los curiosos asistentes se les ofrece información de cada uno de los rincones, anécdotas de la época de su esplendor y datos sobre los pormenores de las condiciones en las que construyó, al hilo de su deambular por el espacio que da forma a una parte del título («Capricho»).

Ilustrada es la etapa en la que se realizó la obra de jardinería, pues la Ilustración no prospera en España al ritmo de los demás países y es a finales del siglo XVIII cuando se impone esta al pensamiento más convencional dominante en la sociedad española del tiempo. Ejemplos son la *Memoria* para la reforma del teatro, encargada por la Real Academia de la Historia, que Jovellanos presentó solo cuatro años antes de acabar el siglo, o el estreno de una obra tan neoclásica como *El sí de las niñas*, en la primera década del XIX.

Ilustrada se halla esta guía por la sabia palabra dramático-literaria de José Ramón Fernández. El autor expresa en su introducción, en prosa poética y fluida, el efecto que le produjo este encargo y las satisfacciones experimentadas en su realización. Precisamente considera una de tales complacencias la de

«hacer soñar al público», y tal noción, la de «Sueño», se une al «Capricho» para crear la magia del espectáculo al fundir, como así era en los años de esplendor del espacio recuperado, la actitud formativa de la Ilustración con la romántica de algunos sucesos referidos y la magia irreal de ciertos pobladores del lugar.

Al penetrar en el recinto del jardín, el texto instala al visitante en un universo de ficción donde todo resulta posible. Dentro del «Capricho», el tiempo se ha conculcado para mezclar ayer y presente; para fundir la realidad de los personajes que existieron con la fantasía de los habitantes de las aguas, las hadas y los duendecillos que proceden de los bosques, y las antiguas leyendas con los cuentos galantes e ilusorios.

El músico Boccherini actúa de conductor, instructor y maestro de ceremonias; presentará a sus coetáneos e irá describiendo espacios y situaciones. La música crea los espacios sonoros del viaje y proporciona el aroma de época. Un anciano Goya, desengañado y sordo, pone la nota crítica en el paisaje, en tanto que Eneri, la pequeña hada de los relatos europeos, refiere, mientras espera la llegada de su poderosa hermana mayor, la leyenda del árbol de los niños, los hijos del jardinero, abrazados por la planta para evitar que los soldados los encontrasen. En el paseo no falta la presencia de un duendecillo italiano y la de la sombra del tiempo luchando contra el jardín, y un tritón que mora en el estanque y un ermitaño cuya presencia explica Boccherini porque «era la moda», y añade que «si no se encontraba quien quisiera ocupar el puesto se podía poner un autómatas». Preside el espacio su dueña, Doña Josefa, Duquesa de Osuna, con su habla coloquial a la manera de la valleinclanesca «Reina castiza», con su pizca de feminismo y su toque idealista.

El texto se lee con agrado y, para quienes tengan la oportunidad de hacerlo en el entorno que muestra, o de seguir la evolución de los actores que pueden darle carne durante el recorrido, contiene el digno colofón de este paseo que se propone desde sus páginas. ■

Lucha a muerte del zorro y el tigre Lin⁽¹⁾

de Alfonso Plou

Santiago Martín Bermúdez

**Lucha a muerte del zorro
y el tigre Lin**

de
Alfonso Plou

Prólogo
Guillermo Heras

Editor
**Asociación de Directores
de Escena de España,
Madrid, 2006**

Contiendas en la superestructura

Ustedes perdonen si en esta reseña se cueclan discursos de «abuelo cebolleta». Pero es el caso que la espléndida obra de Alfonso Plou que ahora comentamos trata de cierto momento de la alta política china inmediatamente después de la Revolución Cultural. En Europa, el grito de los manifestantes era «Mao / Lin Piao / vive la révolution», todo ello en *staccato*. Cuando cayó Lin Piao, algunos manifestantes despistados seguían gritando aquello, y se les llamaba al orden: «no, a Lin Piao lo hemos quitado de en medio, era un traidor». Por edad, Alfonso Plou no ha podido vivir aquel emocionante y repentino cambio de consignas entre la libérrima juventud europea, pero aquí está el abuelo abajo firmante para recordarlo. Plou ha hecho algo mejor que recordar: ha reconstruido dramáticamente el enfrentamiento dentro del poder chino entre el bando capitaneado por Mao (y manipulado por su esposa, Chiang Chin, adalid de lo que más tarde se llamaría la «banda de los Cuatro») y el de Lin Piao. El mítico dúo salido de otra lucha por el poder, la llamada Revolución Cultural, se deshacía hecho añicos. En los partidos comunistas abundan los traidores; no sabemos cómo lo hacen. Recordemos que, de acuerdo con las purgas del Gran Terror de los años 30, todos los que lucharon en el golpe de estado de octubre de 1917 (llamado Revolución Soviética) eran unos traidores. Todos, menos Stalin y Lenin, ya fallecido este último oportunamente. ¿La revolución devora a sus hijos? O, como decía Cernuda, el poder no corrompe, sino que enloquece y aísla. En cualquier caso, son luchas en la superestructura; no en la base. Ya me entienden: el pueblo es ajeno por completo a la contienda.

El método de Plou es inmortal y pasa por encima de modas y modificaciones, de vicinias efímeras y de escuelas o vanguar-

días; es el atribuido a un tal Shakespeare, que tantos seguidores ha tenido; pensemos en Schiller, en Pushkin (*Boris Godúnov*), Brecht (el *Arturo Ui* como pastiche shakespeariano) o..., qué sé yo, en Francis Ford Coppola, además de todo el teatro romántico. El tema de la lucha por el poder escrito en escenas numerosas, tensas, breves, progresivas, cargadas de literatura (de buena literatura, eso que reprochan a este gremio nuestro algunos críticos) ha tentado a muchos grandes creadores desde *Julio César* o *Macbeth*. Creemos que nuestro colega Plou ha bebido en la fuente de esos grandes, en la historia y en la naturaleza del poder y sus ocupantes; y que con otra obra como esta no habrá quien le tosa. En *Lin* ha cambiado de registro, después de visitar el realismo y darle vueltas a determinadas propuestas líricas engarzadas en lo dramático, después de visitar la historia inmediata de grandes compatriotas suyos (de Picasso a Dalí, pasando por Federico y don Luis Buñuel) y alguno que otro más lejano (Goya).

Desfilan por esta obra el finalmente perdedor Lin Piao, el prometedor Chu en Lai, el gran líder Mao, su esposa Chiang, y una serie de personajes del momento, más alguno que otro imaginario, que Plou mueve a base de acción trepidante, pero una acción que es reflexiva y trágica, basada en la palabra, en la belleza de frases y hasta de lírica, con fragmentos de Mao y otros que pudieron serlo, y que deben de ser de Plou, que se ha metido en la piel del zorro para explicar la historia de la caída y asesinato del tigre. Y pensar que la historia hubiera cambiado de haberse producido el atentado contra el zorro Mao que, por prudencia suicida, impide el tigre Lin Piao... Aunque, quién sabe.

En la confusión de nuestros años formativos, recuerdo que yo creía en la Revolución maoísta pero me alimentaba espiritualmente con Ralf Dahrendorf, entre otros. No

⁽¹⁾Premio Lázaro Carreter de Literatura Dramática 2006, concedido por el Centro de Arte Dramático de Aragón.



podía leer el *Libro rojo*; aquello era demasiado para un paladar que se estaba formando. Una obra como *Lin*, de Plou, es el antídoto final, la triaca contra aquella ilusión. Si es que lo fue.

En el prólogo, Guillermo Heras se pregunta quién va a arriesgarse a poner este texto en escena. A ponerlo, y antes a programarlo y a conseguir presupuestos para ello. No parece tan difícil; hay muchos actores pero no son excesivos para un teatro público. Mas la obra se sale tanto de lo que se espera de un autor español, de lo poquito que se le pide, de lo poquito que se espera de él, que acaso tardemos en verla en escena. Pero yo creo que la veremos, me lo dice el corazón. Veremos este texto, no sé si con actores chinos que pronuncien bien castellano (debe de haberlos ya por ahí), pero lo veremos.

Este texto tiene olor, y ese olor es evocación. Este texto tiene sabor, y ese sabor es de épica trufada de lirismo. Este texto tiene dramaticidad arropada por palabras que son bellas y que a menudo son palabras justas, conceptos plenos. Una muestra. Un personaje que es «refundición» de dos que realmente existieron, Qiu Zuopeng, del partido de Lin Piao, define así su lealtad a lo que cree que es la auténtica sede del poder: «Un error es un error. Pero, Lin, si el error fuera tuyo y el acierto estuviera en la boca de Mao, mis labios no dirían que Mao está en lo cierto. La verdad para un político no está en los hechos sino en los labios que pronuncian esos hechos. Mi verdad está y estará siempre en los labios de Lin». Palabra, dramaticidad, teatro, acción: partes de la misma cosa. Una obra teatral extraordinaria. ■

Culpable? / Pssss

de Alfonso Vallejo

Mar Rebollo Calzada

Culpable?
Pssss

de
Alfonso Vallejo

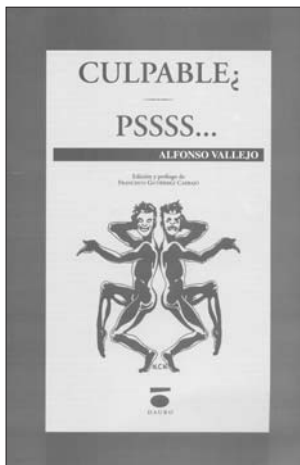
Edición y prólogo
Francisco Gutiérrez Carbajo,
Ediciones DAURO

Editor
José Rienda,
Granada, 2005

Alfonso Vallejo, una de las voces actuales más importantes dentro del teatro español, nos presenta en estas partituras de teatro breve una escritura teatral inmersa en la posmodernidad. Vallejo, dedicado profesionalmente a la neurología, ha venido escribiendo exitosos textos desde los años 70 tanto en obras cortas como en dramas y comedias. A partir de su experiencia médica y de sus complejas influencias artísticas, el escritor ha ido desarrollando una voz propia y particular que más de una vez ha dejado perplejos a críticos y público, para llegar a ser considerada fundamental en el teatro actual. La perplejidad nace en general del desafío que parece inherente a Vallejo: se trata de un dramaturgo instintivo, autodidacta, no adscrito a fórmulas ni escuelas ni grupos, pero con enorme capacidad artística, que se aprecia tanto en sus manifestaciones pictóricas como en las literarias de sus distintas líneas dramáticas o poéticas.

Esto se vincula con el gusto de Vallejo por dramatizar poliédricamente todos los lados de una misma situación, por poner en escena puntos de vista opuestos. El propósito no es confundir, sino abrirse a todas las posibilidades de la conducta y de la mente humana, no negarse a ninguna alternativa. Para Vallejo, la verdad es ante todo un conjunto de vivencias; por eso uno de los principales atractivos de escribir obras teatrales es la posibilidad que le abre al autor de argumentar a favor de diferentes puntos de vista surgidos de infinitos elementos escogidos al azar.

En *Culpable?* y *Pssss* hay un objetivo esencial: indagar en las acciones de los otros y deliberar con los demás y con nosotros mismos con el fin de alcanzar modelos nuevos de relaciones. Desde esa convicción y de su confeso interés en la vida con mayúscula hablan estas dos piezas de teatro breve. Ambas obras se mecen entre la complejidad del interior de los seres humanos y la com-



plejidad de las relaciones sociales en un mundo tan dividido por las desigualdades.

Culpable? tiene como personaje central a un joven adolescente, con importantes carencias afectivas desde la infancia, que se introduce en el universo adulto a través de una comunicación violenta y desafiante, sembrando, en una huida hacia el futuro, caos y muerte. *Culpable?* introduce en el título una interrogante que involucra al lector en la reflexión sobre el grado de culpabilidad del joven en una sociedad que ha fracasado en la transmisión de la educación. No solo en aquella que proporciona conocimientos y conceptos, sino en la otra que educa en valores éticos y morales. No por ello el autor justifica la violencia de sus personajes, sino que con una mirada de piedad y conmiseración nos advierte a todos de los peligros de la deshumanización.

Francisco Gutiérrez Carbajo define *Pssss* en el prólogo de la edición como «alegoría fantástica sobre el ejercicio del poder absoluto». En efecto, se trata de una delirante alucinación del poder corrupto en su carrera desenfrenada por tratar de monopolizar todos los bienes terrenales. En realidad el tema principal de esta pieza es el enfrentamiento, como ocurre siempre en la historia y la política, entre las fuerzas que hacen pro-

gresar el mundo y aquellas que desean congelarlo o hacerlo retroceder.

Las acciones de las obras van y vienen por distintos espacios a un ritmo casi cinematográfico, dentro de un «realismo transfigurado» consistente en la reelaboración de puntos de vista y sensaciones. Dentro de la profusión de estilos, siempre desde la experimentación más vanguardista, Vallejo exhibe un estilo personal. La utilización de procedimientos heterogéneos provoca sin duda un desconcierto atractivo en el lector-espectador. Y es que Alfonso Vallejo se siente como pez en el agua para abordar personas y conflictos reales en términos ficcionales, pero lo cierto es que hacerlo es una tarea árdua. Como ha expresado a John Gabrielle en una entrevista, «todo parte siempre de un algo concreto, un problema cierto, un acontecimiento o simplemente un momento vivencia en relación con el hombre y su entorno. Yo soy un adicto a la realidad. No al cotidianismo. Si no a esa realidad que permanentemente se nos escapa y trasciende».

En otro orden de cosas estas propuestas de teatro de breve invitan a investigar a directores y actores en nuevas formas, en nuevos significantes teatrales que desplieguen la estructura verbal del universo vanguardista y audaz de la escritura de Alfonso Vallejo. ■

Visita nuestra web

www.aat.es



El teatro también se lee

Llamaradas

LOS MONÓLOGOS DE FRANCA RAME Y DARÍO FO

Fue a fines de los setenta y en Lima. Éramos menos de una decena de activistas del feminismo local reunidas en un grupo cuyas siglas tenía más letras que integrantes: ALIMUPER —Acción para la Liberación de la Mujer Peruana—. Dos periodistas, una maestra, una socióloga, estudiantes... La memoria puede ser aplanadora y no quisiera omitir a ninguna de aquellas bravísimas jóvenes, inteligentes y bellas, luchando para cambiar el mundo que se empeñaba en retratarnos horribles, rencorosas y maltratadas por el sexo masculino. El azar quiso que luego de un debate público conociéramos a Dominique D'Angelo, esposa del entonces director del Instituto Italiano de Cultura en Lima, quien, además de encantadora, culta y muy bien informada, era una feminista de esas. Ella se integró pronto a nuestras reuniones y confabulaciones para poner el mundo en orden, en lo legal, político, social, cultural; en fin, no había tema al que le escapáramos. Eran épocas sin Internet, y ni hablar de *googlear*; así que accedíamos a nuevas ideas por fortuita recomendación de especialistas y/o complot de los astros. Los altos costos del transporte dificultaban la importación de periódicos de cualquier parte del mundo, y en los países latinoamericanos había dictaduras por donde se mirara: sin ir más lejos, en mi país, Argentina, reinaban los señores de la vida y la muerte. Fue a través de Dominique que nos nutrimos de textos de la mítica Librería delle Donne, de Milán, de las discusiones europeas de los setenta, y el corrosivo humor de las protestas en este lado del mundo. Así que junto con Rossana Rosanda o Il Manifesto, un día llegó a nuestras manos una copia —¡escrita a máquina!— de los monólogos de Franca Rame y Darío Fo, que desde su debut en 1977 en el Palazzina Liberty de Milán circulaban con notable éxito en teatros de ciudades italianas y europeas. Los monólogos habían sido mecanografiados en papel aéreo, hojas muy delgadas, a fin de abaratar los costos del envío postal. Recuerdo la conmoción al leer esas historias de *Tutta casa, letto e chiessa*: eran la puesta en escena, desnuda y grotesca, de la relación entre los géneros, y sin embargo la protagonista mantenía su dignidad en medio de esa farsa, casi cómica, que anudaba lo privado e íntimo con lo social y laboral.

Pero estos monólogos estaban escritos en italiano, así que para hacerlos comprensibles al grupo era necesario una inmediata traducción. No recuerdo alegría mayor en aquellos años jóvenes que esta cruzada conspirativa por la adaptación en castellano-peruano de aquellas palabras con las que Franca Rame soliviantaba las tablas en Europa. Nosotras, pequeñas y mínimas mujeres de sectores medios de aquel castigado país que era el Perú, nos rendimos a sus pies. Y el 8 de marzo de un año que ya no recuerdo, al son de tango y vals criollo, hicimos una lectura pública. Tuvo características de misa esa lectura, una suerte de catecismo invertido marcado por risas y estruendosos comentarios, por la pasión que nos acunaba entonces para poner en ridículo el poder del *maschio* y que, aun con notables diferencias en esa Lima que nos tocaba vivir, era esencialmente el mismo que expresaban esos monólogos. Darío Fo y la Rame habían encontrado el hilo que derrumbaba las máscaras.

Muchos años después, en mayo del 2000 y en Rosario, Argentina, un grupo de teatro representó *Cazuela de mariscos*, basada en textos de diferentes autoras, entre ellas Franca Rame, y fue entonces que las feministas rosarinas, ahora mucho más compactas y numerosas, me consultaron sobre los monólogos. Les hablé de la versión castellana de Carla Matteini publicada en 1986 por Ediciones Júcar, y me pidieron si podía copiarles alguno de ellos para *subir* a la red de comunicación que estaban organizando. Fue así que, ordenador en mano, volví a pasar a máquina aquellos textos que me habían sacudido más de veinte años atrás. Fueron las palabras de esos monólogos las que una vez rebotaron por las calles de la dulce, la bella, la horrible, la pacata Lima en nuestras manos y en nuestros cuerpos, poniéndole nombre a los deseos. Y encendiéndolos como solo las palabras pueden hacerlo. ■

Esther Andradi
Escritora y periodista argentina
(actualmente vive en Berlín)

Santiago Martín Bermúdez

Pedro Villora

El decimoquinto *Premio Nacional de Literatura Dramática* ha recaído en Santiago Martín Bermúdez por *Las gradas de San Felipe y empeños de la lealtad*, gracias a un jurado del cual he formado parte. No sería correcto desvelar los pormenores del debate y votaciones de cuyo resultado se benefició este texto publicado por la **Asociación de Autores de Teatro** a finales del año 2005, pero quizá sí pueda comentar alguno de sus méritos.

El de *Las gradas de San Felipe* es uno de esos casos en los que predomina la calidad del texto. De todos es sabido, o siquiera sospechado, que los premios institucionales a veces han servido para reconocer una trayectoria y que, en realidad, se ha galardonado al autor y no a la obra concreta. Desgraciadamente para Santiago Martín Bermúdez, la relevancia de su pasado teatral es inferior a sus merecimientos. Su paso por grupos como Albor o Los Goliardos no significa que haya mantenido una actividad fecunda en el teatro independiente, que llamase la atención como joven promesa, que se incorporase a los escenarios relevantes y que ahora, con un prestigio establecido y no discutido, presuma de no querer ser considerado un excombatiente.

Su realidad escapa al tópico porque no se sentó a escribir teatro hasta 1988, y para entonces ya hacía un año que había cumplido los cuarenta. Él mismo considera que lo suyo ha sido «una vocación temprana y una madurez tardía». Podría añadirse: «y fecunda». Más de diez obras han seguido a la primera, *Carmencita revisited*, y varias distinguidas en certámenes de importancia: si *Carmencita* fue accésit del *Lope de Vega* en 1992, obtuvo el primer premio de ese concurso en 1994 con *No faltéis esta noche*, al tiempo que el *Ciudad de Alcorcón* por *Penas de amor prohibido*. Y en 2004 ganaría el *Enrique Llovet* por *El vals de los condenados*, aparente primera entrega de una trilogía sobre la crisis de la conciencia europea. Con alguna de estas obras ya había sido finalista del *Nacional*, y también con *Tiresias, aunque ciego* (2000) y *Garcilaso: Coloquio y silencio* (2003). La última coincide con *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados* (1998) en recrear la cultura clásica española, y con ambas forma *Las gradas de San Felipe*, una suerte de trilogía de los Siglos de Oro.

Entre los muchos valores teatrales de la obra destacan al menos tres: el espacio, la estructura y el lenguaje. El autor propone un decorado único de significación múltiple. Interiores y exteriores se suceden y hasta se superponen. Los tiempos cambian lo mismo que los lugares y al igual que las acciones, que son dos y no una. Un clasicista afrancesado tendría, así, tres motivos para aborrecer el texto: tantos como unidades son violadas. Pero la razón y la lógica presiden el desarrollo y justifican el desenlace y, aunque las sorpresas abundan y alteran la secuencia de los actos, jamás son gratuitas: inesperadas sí, no caprichosas.

Tanta abundancia de hechos y escenarios, amén de personajes, puede hacer pensar en técnicas cinematográficas, cuando no narrativas. Si no estuviésemos acostumbrados a espectáculos dramáticos nacidos con sentido de la economía de medios, *Las gradas de San Felipe* no tendría que recordar que también en el teatro cabe la ambición. Hay una intención totalizadora que desea ofrecer el máximo de información sobre un mundo de posibilidades. Un relato que lleva por título el nombre de un mentidero necesita mostrar todos los contextos que puedan explicar su contenido. Esta no es la historia del secuestro de una dama y de un niño raptado, sino el retrato a escala de una época. Bandidos, soldados, clérigos, marqueses, ciegos... Todos ellos son la excusa para celebrar un tiempo de engaño y picaresca mediante el humor y las aventuras, elementos propios del imaginario literario del siglo XVII que permiten una lectura distanciada de una actualidad nunca tan divertida ni entretenida.

Y además está el lenguaje. Las obras de nuestros clásicos son, para qué negarlo, difíciles de seguir. Sin el trabajo de los adaptadores —y aun con él— apenas si serían disfrutadas hoy por los muy cultos: cuesta saber quién habla, dónde está, qué dice y por qué lo hace. Al margen de la no siempre sensata labor de los directores, penetrar el lenguaje y el verso clásicos exige cierta ejercitación. Martín Bermúdez ha logrado una obra que suena a siglo XVII pero que se entiende, cuyos arcaísmos son pintorescos pero no incomprensibles, y en la que hay ritmo, sonoridad, pulcritud y elegancia. *Las gradas de San Felipe* es un regalo de la lengua española y un placer para quien la lea, escuche o, con suerte, la contemple. ■

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

