

TEATRO EN PORCIONES

Xavier Marcé Carol, Chus Cantero, Juan Vicente Martínez Luciano, Ernesto Caballero

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

3. Tercera [a escena, que empezamos]

Teatro en porciones

JESÚS CAMPOS GARCÍA

4. El teatro español y el futuro de sus autores

XAVIER MARCÉ CAROL

8. 25 años de autores teatrales andaluces en los escenarios

CHUS CANTERO

12. La creación teatral en la Comunidad Valenciana (2008)

JUAN V. MARTÍNEZ LUCIANO

15. Pongamos que hablo de *Matrix*

ERNESTO CABALLERO

18. De aquí y de allá

SELECCIÓN DE MIGUEL SIGNES

20. Cuaderno de Bitácora

Puerta del Sol. Un Episodio nacional

JERÓNIMO LOPEZ MOZO

23. Libro recomendado

La Décentralisation Théâtrale, de Robert Abirached

MIGUEL SIGNES

28. Reseñas

Dentro de la tierra, de Paco Bezerra. Por Pilar Jódar
Un CD-ROM (que es un primor), del Centro de Documentación Teatral, en *El Teatro, revista de espectáculos*. Por Santiago Martín Bermúdez
Así fuimos, de Miguel Signes. Por Fermin Cabal

35. El teatro también se lee

La lectura de teatro es curativa

MANUEL MARTÍNEZ MEDIERO

36. El Instituto del Teatro de Madrid se pone en marcha

IGNACIO AMESTOY



REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:





Jesús Campos García

adie clama por nada. En el origen de cada discurso siempre hay un motivo; personal, sí, pero no ajeno a la motivación que hace clamar a los demás. Ahí radica el carácter uni-

versal del arte, en que todos clamamos por las mismas cuestiones. La temática es zona compartida: nos inquieta la muerte, nos subleva la injusticia, nos excita el sexo; y así, mayores o menores, los temas que nos mueven conciernen igualmente —que no por igual— a todo ser humano. Otra cuestión, ya, es cómo los expresamos, la naturaleza del clamor.

Así, frente a la unanimidad en el origen, el solo empleo de las palabras nos subdivide; pues tanto su elección como la forma de articularlas varían en función de nuestra distinta formación, de nuestra distinta historia, de nuestro distinto entorno. Omito, por obvia, la subdivisión que se genera por el uso de las diferentes lenguas, y pongo el énfasis en los innumerables signos no verbales que forman parte de nuestra expresión artística, signos aprendidos, vinculados a nuestras emociones y que son la urdimbre con la que se teje nuestra memoria; porque es nuestra memoria, en definitiva, con su universo de signos compartidos, lo que nos hace grupo. Y es por esto por lo que la expresión artística, universal en su fondo, se nos muestra rabiosamente local (o grupal) en su forma: una contradicción intrínseca y natural, nada perversa, que, lamentablemente, dio, da y dará mucho juego político. O económico, que ambas cuestiones siempre se corresponden.

Ya los romanos consolidaron su imperio construyendo teatros a su imagen y semejanza. Hollywood no inventó nada al inyectarnos en vena el modo de vida americano. Y es que, si la memoria común nos constituye en grupo, quien te injerta su memoria acaba censándote en «su» aldea global. En clave doméstica, Franco lo tenía claro, se lo habían dicho los Reyes Católicos: España, una y punto. «El pensamiento único» que ya proclamaba la Inquisición. Con un pasado así, pedir cierta coherencia podía parecer un imposible. Mas no lo fue y, si no en todo, en parte sí se pudo.

La Transición, sin apenas transición, transformó nuestra memoria imperial en memoria confedera-

TEATRO EN PORCIONES

da. Recuperamos la intimidad, el modo natural de ser distintos, el gusto por lo próximo, la dimensión humana. Ciertamente hay sacristanes en más de un campanario ensimismados en su propio paisaje, pero esos son los gajes de la Historia, con sus vaivenes, siempre de extremo a extremo. Quinientos años de absolutismo justifican con creces unas décadas de mirarse el ombligo.

La cuestión es saber si, ahora que hemos consolidado el derecho a expresarnos desde nuestro universo local, vamos a saber situar nuestro discurso en ese otro espacio que igualmente se nos había negado: el de la humanidad. Y aunque de momento andemos aún algo enredados en el laberinto autonómico, doy por supuesto que, más pronto que tarde, encontraremos el modo de relajar las fronteras internas para que esta nueva realidad, que tanto ha favorecido a la creación, no sea un impedimento para la libre circulación de las creaciones.

(Aquí convendría hacer una salvedad: Madrid, que arrastra del pasado la estigmatización del antiguo centralismo, lejos de seguir aireando su condición de rompeolas de las Españas, lo que no deja de tener un cierto tufillo imperial, debería por el contrario procurar que la libre circulación, necesaria y aconsejable, no suponga un impedimento para sus propias creaciones. Pero ya se sabe cómo son los conversos: más papistas que el papa; y es por esto, seguramente, por lo que necesitan reafirmar su fervor autonómico ensalzando lo ajeno en detrimento de lo propio).

Excepciones aparte y, superados estos sarampiones, parece deseable, y no imposible, que este nuevo sistema nos permita conciliar la necesidad de expresarnos a través de lo propio y cercano, con el deseo de hacernos un hueco en lo ajeno y distante. Es algo que forma parte de la expresión artística: entenderse y hacerse entender; cualquier creador, cualquier sociedad podría suscribirlo. Y tampoco debe ser tan difícil que quienes administran nuestra cultura entiendan, treinta años después, que el verdadero sentido de trabajar en cercanía no es el de favorecer el aislamiento, no digamos ya el clientelismo, sino el de enriquecer nuestros discursos, o el de fortalecer nuestra universalidad, que viene a ser lo mismo.

Y a los que sigan empeñados en dibujar rayas en los mapas habrá que quitarles el bolígrafo en las urnas. ■

EL TEATRO ESPAÑOL Y EL FUTURO DE SUS AUTORES

En el actual panorama del teatro español no es difícil observar una gran tendencia a la estandarización. Las programaciones son muy similares, las franquicias internacionales abundan y los textos de nuestros jóvenes dramaturgos se representan en salas alternativas o en experimentos promocionales producidos en programas más o menos marginales de nuestros teatros públicos.

Hay notables excepciones, evidentemente. Jordi Galcerán en Barcelona, Juan Mayorga en Madrid, amén de los ya históricos éxitos de Sergi Belbel, ahora director del Teatro Nacional de Cataluña, conforman una generación de autores que han conseguido ser representados con notable repercusión en nuestros escenarios o en los del resto del mundo. Detrás de ellos hay una larga lista de nombres que, a medio camino entre la literatura dramática y la dirección escénica, se están abriendo paso en el arduo proceso de triunfar en unos escenarios cada día más similares a los que podemos encontrar en cualquier ciudad del mundo.

Xavier Marcé Carol

Vicepresidente para el desarrollo empresarial. Grupo Focus

El teatro en España ya es un sector cultural económicamente relevante, lo que significa que está llamando la atención a grandes empresas, algunas de ellas multinacionales, que ven en este escenario de nuestra vida cultural un espacio de negocio relevante. Ya pasaron los tiempos en los que el teatro tenía un componente vocacional extremadamente comprometido con la transformación de la sociedad, en los que la compañía, la furgoneta y complicidad sociocultural configuraban una parte ineludible (y aceptable) del sueldo del artista. El teatro en España se mide en porcentajes de ocupación, en recaudaciones semanales, en subvenciones o convenios anuales y en derechos de autor.

No puede sorprendernos, entonces, que una parte importante de la cartelera barcelonesa o madrileña sea idéntica a la que encontramos en Buenos Aires, París o Londres, salvando, eso sí, las distancias inherentes con las ciudades que marcan la pauta del *show business* internacional y de las que copiamos sus éxitos con el lógico retraso temporal.

Han sucedido algunas cosas en los últimos años para que esta transformación se haya consolidado en España con tanta contundencia como solidez estructural. Algunas de ellas tienen un componente indiscutiblemente positivo; otras, por el contrario, deberían invitarnos a reflexionar sobre el futuro de este sector en la España del siglo XXI.



El desarrollo de las autonomías ha permitido que las políticas culturales hayan experimentado un crecimiento espectacular. Bajo el criterio de la proximidad cada territorio autonómico español ha desarrollado importantes programas de protección de su panorama teatral, lo que ha significado un enorme impulso a la creación de infraestructuras. Desde el viejo plan de teatros que impulsó el INAEM de los años 80 hasta ahora, prácticamente todas las ciudades españolas de más de 30.000 habitantes disponen de un teatro municipal con muy buenas condiciones para la exhibición teatral.

No son pocas las autonomías que han creado sus propios centros dramáticos. Al-

gunos de ellos con presupuestos realmente importantes, y aunque apegados, en general, a las exigencias de una programación relativamente convencional, las jóvenes autorías y las compañías locales se han visto favorecidos por la complicidad inherente a este tipo de centros de producción. En Cataluña es una buena muestra de ello la programación del T6 que elabora el Teatro Nacional.

La proliferación de normativas de subvención y líneas de convenio con las empresas y las compañías ha permitido igualmente una notable estabilidad en el terreno de la producción privada, que poco a poco ha generado un empresariado muy activo con gran peso en Barcelona y Madrid y una cre-

Mar i cel. Dagoll Dagom. Barcelona.
Autores: Àngel Guimerà y Xavier Bru de Sala. Dirigida por Joan Lluís Bozzo.
Estreno: 7 de octubre de 1988 en el Teatre Victòria de Barcelona. Reestreno: 21 de octubre de 2004 en el Teatre Nacional de Catalunya en Barcelona para conmemorar los 30 años de la compañía.

... deberíamos preguntarnos por qué no nos acompaña con igual fortuna nuestra capacidad de crear contenidos propios capaces de participar con éxito en el concierto internacional de las autorías escénicas.

ciente presencia en otras ciudades españolas. En este sentido debemos referirnos de manera especial a la programación de la sala La Villarroel de Barcelona, dedicada a jóvenes autores españoles, y obviamente al trabajo de las salas alternativas, encabezadas por la muy notable labor de L'Obrador de la Beckett.

Hace apenas 25 años Barcelona apenas tenía 10 teatros abiertos de manera estable; hoy hay más de 30 salas con actividad permanente. En Madrid la realidad es un poco distinta, pero hay que señalar que muchas de las salas históricas mantenían un tipo de programación extremadamente comercial.

En una reciente convocatoria de ayudas ministeriales para la creación o rehabilitación de salas privadas de teatro con un aforo menor de 400 plazas, se han presentado 60 solicitudes, la mayor parte de fuera de Cataluña y Madrid, lo que señala el atrevimiento de los empresarios y las compañías españolas para crear y mantener estructuras teatrales sostenibles.

Quedan muy lejos aquellos años del tardofranquismo en los que el teatro español era la suma de alguna unidad pública, ubicada obviamente en Madrid, programas de circulación teatral como los Festivales de Verano o los muy recordados Teatros Populares Portátiles, alguna iniciativa municipal más o menos relevante y muchas, muchas, compañías en las que teatro y revolución constituía un complejo cóctel al que el tiempo ha pasado una factura definitiva.

Que la situación ha mejorado no lo vamos a discutir. El teatro, en España, está organizado, en cierta medida incluso sindicado; dispone de los medios técnicos necesarios para desarrollarse, tiene un nivel de interlocución institucional que para sí quisiera la música y en cierto sentido incluso el cine, y los ratios de resultados objetivos (ocupación y recaudación) no paran de crecer en los últimos años. Desde el punto de vista de los parámetros de un negocio económico, todo parece ir viento en popa; sin embargo, no todo funciona y refulce en consonancia.

En un mundo global en el que la circulación de contenidos es inmediata y la relación entre el original y la copia se administra en tiempo digital, el valor de la

creatividad se mide a escala planetaria. Los musicales de Broadway constituyen un referente para cualquier ciudadano del mundo, exactamente igual que se extiende como la pólvora la franquicia del éxito mediático de cualquier escenario de Londres o Nueva York.

En el mundo actual el valor de una autoría se mide por los derechos que genera, y a una escala inimaginable hace solo unos pocos decenios. Planteado así, no debería extrañarnos la escasa presencia de nuestros autores locales en los escenarios de mayor éxito comercial y la poca presencia de aquellos autores que, aun no siendo comerciales, aportan calidad en los escenarios públicos, teóricamente ajenos a la presión del consumo masivo.

Teniendo como tenemos en España unas condiciones objetivamente óptimas para el desarrollo del teatro y contando, cada día, con un mayor impacto social, deberíamos preguntarnos por qué no nos acompaña con igual fortuna nuestra capacidad de crear contenidos propios capaces de participar con éxito en el concierto internacional de las autorías escénicas.

No me refiero únicamente a un plantel de directores brillantes, que los tenemos, preparados para ensamblar con pericia y originalidad las obras de otros; ni a fantásticos artesanos de la adaptación, eficaces a la hora de recrear éxitos ajenos colocándolos en el imaginario de nuestro público. No me refiero, tampoco, al experimentador escénico oportuno en cualquier panorama cultural en la medida en que administra el riesgo necesario de cualquier proceso creativo y aporta originalidad y futuro a una sociedad. Tampoco me refiero, por último, al creador unidireccional, sabio en su lenguaje pero poco propicio al magisterio y a la apropiación ajena de su *savoir faire*.

Al contrario, me refiero al autor que marca tendencias ineludibles para los creadores del mundo entero; que, con independencia de su carácter comercial o intelectual, es copiado y exprimido hasta la saciedad en los escenarios del mundo generando derechos y revirtiendo para nuestro teatro prestigio internacional.

Habrà, por supuesto, quien opine que lo importante de una política teatral es la

protección de los microcosmos locales donde la autoría propia está razonablemente presente, lo que sin duda es importante. Pero lo cierto es que el peso de la industria cultural es irresistible y, aun siendo el teatro un proceso esencialmente artesanal, los hábitos y las tendencias de consumo son cada día más dependientes del éxito mediático. Obsérvese si no el crecimiento del teatro musical en España y analícese en profundidad la relación entre recaudación y autorías locales. Veremos que el resultado es curiosamente similar al de sectores altamente colonizados como el cine o la música.

En España no nos falta talento creativo, ni temáticas que puedan interesar al mundo entero. En algunos apartados de la escena global donde se fusionan artes bien distintas podemos incluso liderar tendencias estéticas. Y que ello ocurra no es, en absoluto, ajeno a ciertos cambios en las políticas culturales vigentes.

El primero y más importante es desarrollar una política estable y sistemática de protección a nuestros autores y creadores escénicos. Se dirá que ya se hace, pero en realidad no son el objeto activo de ningún programa público. Teniendo en cuenta que España se ha estructurado de manera casi federal y que la propia esencia del Estado reside en su configuración autonómica, ¿podría ser el Centro Dramático Nacional un espacio de promoción preferente de nuestros mejores creadores? Al fin y al cabo el Estado tiene tantos Teatros Nacionales como existan en las diversas autonomías.

¿Por qué razón no se promueve que los teatros privados tengan una dirección artística estable, tal como unos pocos han asumido al estilo del viejo y recordado Teatre Lliure (ahora ya es un teatro público)? En este sentido el Teatro de la Abadía, el Teatre Romea y algunos más son la mejor referencia posible para una política global de defensa del autor español, en la medida en que representan una opción radicalmente libre y no únicamente la exigencia de una política pública.

¿Cuándo se normalizará un circuito estatal público que, con independencia del comercial (que siempre existirá), priorice

la presencia, permanente y prestigiada, en los teatros municipales de las mejores piezas de nuestro catálogo creativo?

Ciertamente el autor contemporáneo de teatro ya no es necesariamente un/a escritor/a dramático que escribe, en su casa, textos que otros pondrán en escena. A menudo es un personaje poliédrico del que se infieren textos, ideas, estéticas o directamente visualizaciones escénicas. Muchos de ellos beben del audiovisual, del videoarte o del *net-art*, algunos provienen del circo o han salido de la danza contemporánea, y no pocos mezclan con sabiduría tales técnicas.

Pues bien, no existe en España, todavía, ningún centro público dedicado a promover la excelencia de este tipo de personajes tan necesarios para que nuestro país compita en la liga internacional de la cultura; ningún centro donde se investigue sistemáticamente la relación entre lenguajes artísticos sin la presión permanente de unos resultados de público. Quizá en el futuro nos depare una agradable sorpresa el Centre de les Arts del Moviment del Mercat de les Flors.

España o, si alguien lo prefiere, las Españas, vive todavía de una generación de creadores surgidos en la Transición, e incluso antes en algún caso. Conviene preparar con urgencia el relevo y para ello es necesario afilar las estrategias de la credibilidad, el prestigio y la notoriedad social, al margen, obviamente, de la indispensable calidad y talento. Cada día que pasa, el trabajo es más arduo, porque un artista local compite con el internacional en similares condiciones; más aún, los artistas que se benefician de políticas culturales nacionales inteligentes lo tienen más fácil para triunfar en el mundo, porque al fin y al cabo internet y los *tour-operators* han convertido el universo en un escenario global.

Nada de ello es incompatible con la diversidad de políticas culturales existentes en nuestro país; al contrario, son un excelente punto de partida que multiplica nuestra capacidad cultural exponencialmente. En definitiva, pocos países europeos son tan respetuosos con su diversidad cultural como España, aunque a veces nos empeñemos en disputas perecederas que nos empujeñan absurdamente. ■

... no existe en España, todavía, ningún centro donde se investigue sistemáticamente la relación entre lenguajes artísticos sin la presión permanente de unos resultados de público.

25 AÑOS DE AUTORES TEATRALES ANDALUCES EN LOS ESCENARIOS

Chus Cantero

«Que a los dramaturgos andaluces cada vez se nos estrena más es un hecho. Por fortuna, el número de montajes a cargo de instituciones públicas se multiplica en los teatros subvencionados». Carmen Pombero. Madrid 2005

En el año que hemos consumido, 2008, hemos celebrado el treinta aniversario de la Constitución Española de 1978 —segunda gran Constitución del siglo XX—, que nos abrió las puertas al progreso económico y social más estable de todo el siglo y también al desarrollo de un anterior planteamiento político —las autonomías— que ha significado una gran influencia en el medio cultural, y en lo teatral en particular, y más, en lo que para los autores teatrales locales «vivos» ha supuesto en cuanto a su representación diaria en los escenarios españoles.

El teatro en España había estado —hoy sigue en cuantía menor pero importante—, marcado por un eje central —Madrid— y un epígono singular —Barcelona—; el nacimiento, puesta en marcha y consolidación de las autonomías ha dado un cierto respiro a esta directriz y dictado alguna que otra regla de juego diferenciada para los teatros y sus practicantes que se mueven en las periferias.

Las fechas significativas para la Andalucía actual van a ser varias, unas de carácter político y otras de carácter netamente cultural; es muy importante la creación del Ministerio de Cultura en 1977. Las de carácter

político comienzan el 4 de diciembre de 1977 con una de las mayores manifestaciones que se habían realizado nunca en Andalucía —más de un millón de andaluces reclamando la autonomía—; 1978, con la aprobación del Gobierno central de la preautonomía, y la creación de la Junta de Andalucía, y en diciembre la firma del llamado Pacto de Antequera; 1979 tiene diferentes hitos importantes desde la doble perspectiva de lo político y lo cultural, como son las elecciones de los ayuntamientos democráticos, la redacción del Estatuto llamado de Carmona y la llegada de las primeras transferencias del Gobierno central al ente preautonómico, que ya tenía consejero de Cultura —Fernando Arenas del Buey—; en 1980, la fecha mítica de todo el proceso es el 28-F, día del referéndum por la autonomía, con sus luces y sus sombras, que nos permitió llegar con soltura, en el verano de 1982, a las elecciones al gobierno de la Junta de Andalucía, que ganó, con mayoría absoluta, el PSOE de Andalucía; y, por último, agosto de 1984, en el que se da por finalizado todo el proceso de transferencias de las competencias del Gobierno central a la

Comunidad Autónoma y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía tiene la competencia absoluta, según se recogía en su Estatuto, en lo que se refiere a las artes escénicas en Andalucía.

En 1982, la Junta de Andalucía, una vez ganadas las elecciones constituye su Gobierno y nombra al primer consejero de Cultura del ente autónomo —Rafael Román— y, todavía, con relativas competencias que se habían ido negociando y recibiendo, se crea una Dirección General de Promoción Cultural y se comienza a negociar las competencias de las artes escénicas. En 1984 se produce un cambio de gobierno autónomo y se reajusta la estructura de la Consejería de Cultura, para hacerla más permeable a la etapa final de negociaciones de transferencias; se crea la Dirección General de Música, Teatro y Cinematografía, que cierra el proceso de negociación con las direcciones generales correspondientes del Ministerio de Cultura, la cual diseña y pone en marcha lo que va a ser la nueva política teatral del gobierno autonómico.

En lo que se refiere a los autores teatrales contemporáneos andaluces, que hoy representan en nuestros escenarios, Andalucía ha seguido un desarrollo parecido al de otros territorios y es heredera de la forma de hacer teatro en todo el Estado, desde la posguerra española y más concretamente desde la década de los sesenta y los setenta. Por un lado, autores de trascendencia, limitada en lo personal, pero con gran empuje y preparación, que, como siempre, salían de las provincias a Madrid y, posteriormente, las formas de hacer de los grupos de cámara o de los teatros universitarios en la década de los cincuenta y primeros sesenta y, más adelante, la forma de entender el «oficio» del movimiento del teatro independiente. Esto da pie a la aparición de un grupo de autores, no muchos, que fueron estrenando —con dificultad, según iban escribiendo— en directa colaboración con los grupos, sometidos a un cierto deslumbramiento por el «teatro político» internacional, y a la creación colectiva.

Si consideramos que entre una generación¹ y otra transcurren entre 20 y 25 años y que en España se ha dado en llamar, durante todo el siglo XX, a las generaciones como la de la Edad de Plata, la de la Guerra

y Exilio, la de Posguerra, la del 68 o la del Teatro Independiente y la de la de la Transición —cuatro generaciones—, refiriéndonos a los años de nacimiento, y no de consolidación de su trabajo, podemos considerar que en esta época que analizamos hemos tenido una cierta convivencia en los escenarios de representantes de todas ellas.

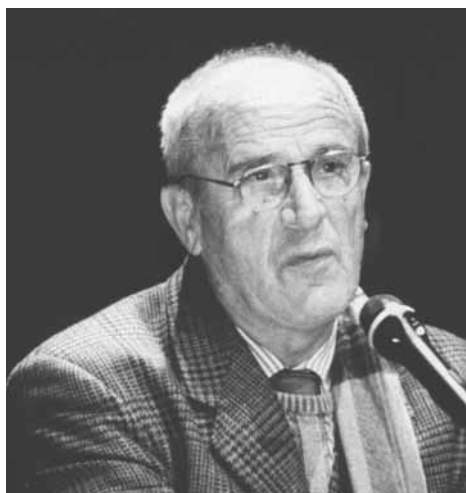
Es claro que de la primera generación hemos tenido autores en el exilio que vuelven para estas fechas, como Rafael Alberti o Álvaro Custodio —que realiza prácticamente su trabajo en México y vuelve a España a una labor más silenciosa en El Escorial—; otros, instalados en Madrid, que han permanecido en las carteleras durante más de cuatro décadas, como Enrique Llovet, José López Rubio y Víctor Catena (más empresario y director que autor) y autores nacidos en Andalucía que se han representado en nuestros escenarios pero que no volvieron del exilio, como José Ricardo Morales y José Antonio Rial, que se nacionalizaron chileno y venezolano, respectivamente.

De la segunda generación tendríamos autores de los llamados realistas, como José Martín Recuerda o Andrés Ruiz, autor que se forma en la emigración económica, no muy representado pero premiado, en 1986, con el *Calderón de la Barca* y, en 2001, con el *Rojas Zorrilla* de Toledo; otro exiliado, este por conflictos con la censura, es Agustín Gómez Arcos, que después de algún estreno en Madrid, en los primeros sesenta, marcha a París, donde desarrolla prácticamente toda su producción; José Luis Miranda Roldán, autor con una obra no muy extensa, pero representada y premiada con el *Rojas Zorrilla*, en 1987, el *Tirso de Molina*, en 1988, el *Enrique Llovet*, en 1993, y el *Lope de Vega*, en 1995; Fernando Quiñónez, flamencólogo, poeta, novelista, letrista y adaptador de la novela *Legionaria*, para teatro, obra que más representaciones debe de llevar en cartel en los últimos veinticinco años; Miguel Romero Esteo; Salvador Távora; Antonio Gala; Jesús Campos; Alfonso Jiménez Romero, en estos años que contemplamos, comportándose más como autor local, al igual que Fernando Macías o Julio Martínez de Velasco. Integrantes de esta generación, en función del nacimiento, pero con una cierta distancia estarían los

... Andalucía ha seguido un desarrollo parecido al de otros territorios y es heredera de la forma de hacer teatro en todo el Estado.

¹ Tiempo medio transcurrido entre un orden de vivientes y otro; oscila alrededor de veinticinco años (enciclopedia Ebrissa).

[Luis Castille]



Miguel Romero Esteo.

[Aránzazu León Almeida]



Antonio Onetti.

poetas Juan de Loxa y Pepe Heredia Maya, ambos colaboradores de Mario Maya en teatro flamenco; el novelista y cuentista infantil Antonio Rodríguez Almodóvar; los actores, directores, dramaturgos y autores: Pedro Álvarez-Ossorio y Jesús Domínguez; también debemos considerar a Rafael Portillo, autor de ámbito local, por su importancia en la formación y estudios del mundo del espectáculo.

Perteneciendo a la siguiente generación, nos vamos a encontrar a los autores que tienen sus comienzos a finales de los setenta y los ochenta y que su etapa de consolidación se da, generalmente, en los noventa. Dos escritores no específicamente teatrales, pero sí ligados al teatro, aunque de forma distinta, Ana Rosetti y Antonio Muñoz Molina, realizan una experiencia para el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en colaboración con el Teatro de la Zarzuela y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, en la Sala Olimpia, dos libretos de ópera con música de Manuel Balboa y José García Román, respectivamente. Miguel Alarcón; Alfonso Zurro; Antonio Estrada; María Manuela Reina; Sara Molina, actriz, directora y dramaturga; Pepe Quero, actor y director; Mercedes León García; Santiago Escalante; Antonio Onetti; Mariló Seco Silva; Antonio Álamo; Juan García Larrondo. Un autor de ámbito local como Tomás Afán, actor, director y prolífico autor; y dos autores de un grupo consolidado como La

Zaranda: Eusebio Calonge y Juan de la Zaranda, también la integran.

Respecto a la última generación² del siglo, que ya va consolidándose, estrenando y recibiendo premios, han nacido todos en los setenta y, aunque son hijos de la Transición, han desarrollado su aprendizaje en la democracia y están viviendo los cambios últimos del teatro; pertenecen a ella: Dámaris Hato, accésit premio *Miguel Romero Esteo* 2000; Carmen Pombero, premio *Martín Recuerda* 2003, accésit *Premio Internacional María Teresa León* 2001 y 2003, accésit premio *Miguel Romero Esteo* 2001; Álex O'Dogherty, actor y músico; Gracia Morales, accésit premio *Miguel Romero Esteo* 1999 y 2001, premio *Marqués de Bradomín* 2000, *premio nacional SGAE de Teatro* 2008; Carlos Álvarez-Ossorio, autor y director; Francisco Jesús Bezerra, premio *Calderón de la Barca* 2007; Javier Berger, premio *Miguel Romero Esteo* 1997 y premio *Teatro Joven de Sevilla* 2005; Antonio Hernández Centeno, premio *Miguel Romero Esteo* 1999; José Manuel Mora Ortiz; Juan Alberto Salvatierra, premio *Miguel Romero Esteo* 2002; Sergio Rubio, premio *Miguel Romero Esteo* 2001 y accésit 2000; Antonio Ullén Couso, *Premio de Teatro Universidad de Sevilla* 2005.

La práctica teatral de los autores en estos veinticinco años ha ido ligada, lógicamente, al desarrollo del «Teatro», que ha ido sufriendo transformaciones en el periodo,

² A los autores de esta generación los voy a citar con algunos de los premios recibidos —algo que no he hecho con los anteriores, que, lógicamente, también han tenido, pues se representan menos, por lo general debido a su edad—, y es para darnos cuenta del interés que ellos/as despiertan.



Carlos Álvarez-Ossorio.



Gracia Morales.

según se fueron consolidando los ayuntamientos democráticos del 1979, se fueron rehabilitando los teatros públicos, poniéndose en marcha los circuitos municipales y provinciales primero y los autonómicos y estatales posteriormente, en paralelo a la constitución de los centros dramáticos regionales (en nuestro caso el CAT³, en 1988). Esto ha dado pie a mayor cantidad de puntos de actuación y, a su vez, a la aparición de mayor cantidad de grupos teatrales y autores, que muchas veces han ido velando armas en la colaboración con los mismos y de ahí decantándose los que, en menor cantidad, iban pasando al ámbito nacional. Por otro lado, la aparición de las televisiones autonómicas y la series españolas, en la última década, también ha permitido que muchos autores compatibilicen ambas dedicaciones. Otro hito importante que en Andalucía está permitiendo la aparición de nuevos autores y que su obra no quede en los cajones, es el trabajo de los grupos en las salas alternativas y las políticas de ayuda a la producción por parte de la Comunidad Autónoma.

Una interesante experiencia que de alguna manera resume la situación de convivencia que se ha dado en los escenarios, en los pasados veinticinco años, de autores andaluces de las diferentes generaciones, fue la llevada a cabo por Alfonso Zurro en el año 2006 para celebrar el Día Mundial del Teatro en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, con alumnos y alumnas

de interpretación, disciplina de la que es profesor: montó un espectáculo —lectura dramatizada— titulado *60 obras de un minuto de 60 autores andaluces*, contando con obras de: Julio Martínez de Velasco, Salvador Távora, Jesús Campos, Antonio Onetti, Antonio Álamo, Juan Cobos Wilkin, Alfonso Zurro, Juan A. Salvatierra, Javier Berger, Carlos Álvarez-Ossorio, Jorge Sosa Reyes, Alex O'Dogherty, Mariló Seco, entre otros.

Para el rápido repaso a estos años he partido de varias premisas: una, que los autores estuviesen todavía en activo, otra que las funciones fuesen en el ámbito profesional y, por último, que se realizasen con cierta influencia como mínimo regional, con tendencia a nacional —salvo las excepciones que puntualmente cito—; por otro lado, se pueden ver dos conclusiones fáciles: una, cómo en las últimas décadas ha aumentado el número de autores y, dentro de esta, cómo según nos hemos ido acercando al final del siglo está aumentando el número de mujeres que se incorporan a la práctica autoral.

El teatro en España vive un buen momento, pero los autores no pintamos nada. Podría decirse que las estrellas actuales del teatro son los programadores de los espectáculos, más que los directores y los actores y, por supuesto, que los autores.

Alfonso Sastre, *El País*, 11/12/2008

... la aparición de las televisiones autonómicas y la series españolas, en la última década, también ha permitido que muchos autores compatibilicen ambas dedicaciones.

³ Los autores que ha montado el Centro Andaluz de Teatro fueron: el 41,7% modernos españoles (últimos 200 años) y el 33% andaluces. Alberto Fernández Torres, «Los Centros Dramáticos de las Autonomías, la producción teatral... y la estadística», revista ADE n.º 50/51, 1996.

LA CREACIÓN TEATRAL EN LA COMUNIDAD VALENCIANA 2008

En noviembre de 1998, hace ahora, por tanto, exactamente diez años, se celebraron en la Universidad de Valencia unas jornadas sobre la historia del teatro valenciano, bajo el título «30 años de teatro valenciano (1968-1998)», organizadas por el entonces director del Aula de Teatro de dicha universidad, Ramón X. Rosselló. En aquellas jornadas, en las que participaron profesionales de los diferentes ámbitos del teatro, se debatió la situación que había atravesado el teatro valenciano en ese periodo, y muy especialmente el estado en el que se encontraba en ese final del siglo xx, tras la creación del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (1988-1993), transformado, en 1993, en Teatres de la Generalitat Valenciana.

Juan V. Martínez Luciano

Una extensa ponencia de Virgilio Tortosa, actualmente profesor en la Universidad de Alicante, recogía datos y opiniones sobre la autoría teatral valenciana bajo el título «Panorama de la dramaturgia valenciana dels 90» e incluía un amplio y exhaustivo anexo con un índice bibliográfico de autores (por orden de fecha de nacimiento)¹. La ponencia y el posterior artículo hablaban de manera hartooptimista de la situación de la autoría teatral en aquellos momentos y acababan con la afirmación de que «el teatro valenciano vive momentos esperanzadores dado el incentivo que supone la solidez textual en el conjunto del discurso escénico»².

Y, efectivamente, así parecía ser. Los dramaturgos valencianos copaban por aquel entonces multitud de premios nacionales, autonómicos o locales de escritura dramática. Raro era el año, en esa década —los noventa—, en que no aparecía un valenciano entre los *Bradomines*, los *Durango*

Baqué, los *SGAE*, los *Casonas*, etc. Y alguno de estos textos —no demasiados, por cierto— incluso llegó a representarse en los escenarios de los teatros públicos valencianos.

Quiero suponer que si se produjo esta abundancia de autores y de textos es porque en aquellos tiempos los autores teatrales valencianos se dedicaban, fundamentalmente, a la escritura teatral, y compaginaban la creación, como casi siempre sucede, con otras profesiones quizá no demasiado absorbentes. O quizá fue la casualidad la que hizo que coincidieran en el espacio y en el tiempo una serie de jóvenes creadores cuyos textos poseían calidad y cualidades dramáticas. Lo cierto es que en aquellos años se hablaba a menudo de la «nueva dramaturgia valenciana», y de estos autores y sus textos se hablaba en revistas especializadas, seminarios, congresos, etc.

Sin embargo, la política cultural, en lo que al teatro se refiere, iba por otros derroteros. Fueron, y son, las empresas —reuni-

1 En RAMON X. ROSSELLÓ (ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, «Serie Crítica», Colección Teatro Siglo XX, Universidad de Valencia, 2000, (págs. 187-260).

2 *Ibidem*, pág. 234.

das en la asociación profesional AVETID (Asociación Valenciana de Empresas de Teatro y Danza)— las que comenzaron a ejercer presión sobre la Administración para reivindicar, y con el tiempo conseguir, el apoyo a las compañías profesionales que desarrollaban, y siguen desarrollando, su trabajo en el ámbito autonómico fundamentalmente, con escasas incursiones en otros circuitos del resto del Estado.

Desde entonces, y nos referimos fundamentalmente a los últimos diez o doce años, las ayudas económicas que la Administración autonómica presta al teatro valenciano han ido, casi en su totalidad, dirigidas a las compañías productoras, mediante la subvención directa y/o la exhibición de los espectáculos producidos por estas empresas en los teatros públicos, siendo absolutamente testimonial el resto de ayudas y subvenciones, entre las que se encuentran las paupérrimas «ayudas a la creación teatral»: seis ayudas anuales, de las que dos (de cinco mil euros cada una) van dirigidas a autores con obra estrenada, dos (de cuatro mil euros cada una) a autores con obra publicada que no hayan estrenado ninguna obra, y dos (de tres mil euros cada una) a autores que no hayan publicado ni estrenado jamás una obra teatral. Esta es toda la ayuda que, desde el gobierno autónomo, se presta a la creación teatral anualmente.

La política cultural teatral de la Generalitat Valenciana, apoyada por el sector profesional teatral, va encaminada, por tanto, a consolidar las compañías productoras que, por cierto, reciben las ayudas anualmente según criterios economicistas (volumen de negocios, personal fijo en plantilla —generalmente, personal administrativo—, cotizaciones a la Seguridad Social, etc.) y en raras ocasiones por la calidad artística del producto, que ocupa una muy pequeña parte en el baremo por el cual se conceden las ayudas o subvenciones.

Esta situación ha propiciado que los autores valencianos, además de dedicarse a la escritura dramática, ejerzan como actores y/o directores y en muchas ocasiones hayan formado compañías propias, algunas de las cuales se encuentran entre las más importantes, económicamente hablando, de la Comunidad Valenciana; compañías que reciben



El rayo Verde, un espectáculo para niñas y niños. Jácara Teatro. Texto y dirección de Juan Luis Mira. Menudalia. Castillo de Santa Bárbara, 2007.

... merecería una reflexión si todas las obras que han estrenado estos autores, producidas por las compañías de las que forman parte, tenían la calidad suficiente y necesaria para haber sido estrenadas.

anualmente ayudas no solo de la Administración autonómica —normalmente en cantidades bastante importantes—, sino también del Ayuntamiento de Valencia y/o del INAEM. De este modo, y solo de este modo, las subvenciones se convierten en una ayuda indirecta a la creación, toda vez que estas compañías estrenan anualmente obras de los autores, y solo de los autores, que son además propietarios de las mismas.

En los últimos años, además —y al igual que sucede en otras comunidades—, la televisión autonómica valenciana ha comenzado a emitir series que requieren el esfuerzo creativo de los autores teatrales. Son, literalmente, decenas los dramaturgos que elaboran los guiones de estas series, por lo que, al menos esa es nuestra opinión, si bien la rentabilidad económica es evidente, el trabajo creativo se resiente en lo que a la escritura estrictamente teatral se refiere.

Cabe mencionar, y casi a modo de excepción anecdótica, que Teatres de la Generalitat tiene un programa denominado *Nuevas dramaturgias* —puesto en marcha por quien firma este artículo, responsable de los teatros públicos valencianos, entre febrero de 2004 y junio de 2005, y que continúa en marcha desde entonces— mediante el cual se producen cada temporada dos o tres obras de autores valencianos, normalmente en producciones o coproducciones —de nuevo, casi siempre, con las compañías de las que forman parte estos autores—

de modesto presupuesto que se exhiben en alguno de los espacios de los que dispone el mencionado ente autonómico.

No debemos olvidar, al analizar la cuestión que tratamos, que Teatres de la Generalitat es el único organismo teatral dependiente de la Generalitat Valenciana, y del presupuesto de este ente dependen las producciones públicas, la exhibición —de producción propia o ajena— en los teatros públicos, las ayudas a los sectores profesionales, etc. Es decir, todo el dinero público que el gobierno autónomo dedica al teatro aparece recogido en los presupuestos de Teatres de la Generalitat. A esto debemos añadir que en la ciudad de Valencia, por ejemplo, solo hay un teatro privado —Olympia—, cinco pequeñas salas alternativas y un teatro municipal de gestión privada —El Musical—. Las cifras todavía resultan menos esperanzadoras si atendemos al número de salas existentes en Alicante y Castellón. Mención aparte merece el Circuito Teatral Valenciano, en el que se integran sesenta y cuatro municipios, cuyas salas están también subvencionadas en parte por el gobierno autonómico, pero el análisis de este fenómeno —único en el Estado— merecería un exhaustivo estudio que se aleja de los límites de esta reflexión.

A modo de resumen, y habiendo repasado someramente el entramado profesional existente en la Comunidad Valenciana y su relación con la creación teatral, pensamos que la política teatral del gobierno valenciano ha favorecido, directa o indirectamente, a muchos autores valencianos, especialmente a través del apoyo económico a las compañías profesionales de las que estos forman parte, y ha permitido, por tanto, estrenar con regularidad sus obras. Cuestión bien distinta y que, de nuevo, merecería una reflexión que excede los límites de este artículo es si todas las obras que han estrenado estos autores, producidas por las compañías de las que forman parte, tenían la calidad suficiente y necesaria para haber sido estrenadas. O si esto no ha impedido, por ejemplo, que otros autores, no respaldados en este sentido, hayan tenido la oportunidad de dar a conocer sus trabajos, y quizá en el futuro inmediato tengan que pensar en «formar compañía propia» como única forma viable de que sus creaciones vean la luz. ■



Calderilla, de Juan Luis Mira, dirigida por Guillermo Heras y Juan Luis Mira. Un musical de Jácara Teatro. Estrenado en el Gran Teatro de Falla en la inauguración del FIT. Cádiz; exhibición en el Teatro Rialto de Valencia.

PONGAMOS QUE HABLO DE MATRIX

Vaya por delante que este es un artículo que no quiero escribir, y no quiero hacerlo porque nunca me he parado a pensar en cómo las políticas autonómicas han influido en la creación dramática, ni tengo muchas ganas de hacerlo; además, todo lo que tiene que ver con ese abstruso entramado administrativo referido al teatro me produce urticaria anímica, lo cual me hace perder la serenidad y siempre termino enmarañado en un exabrupto impropio, o sea, cagándola.

Ernesto Caballero

Sin embargo, aquí estoy metido en faena porque me lo pide Fermín Cabal, y a Fermín uno no puede negarle nada, y menos yo, que le debo tantos favores, tantos que si se le antojara podría obligarme a pergeñar un comentario crítico del BOE con notas a pie de página; y en fin, ya puestos, también porque me lo pide la AAT, una amable asociación de la que formo parte y que a veces me reconviene cariñosamente por mi indolencia y falta de compromiso corporativo.

Así pues, fiado tan solo de lo que llevo observado en esta apasionante carrera de obstáculos que, gozosa y libremente he elegido, me pongo al asunto a sabiendas de las muchas regañinas que he de recibir tanto por lo que diga como por lo que deje de decir. Ahí tenemos, por ejemplo, las que han cosechado mis comentarios acerca del ominoso dispendio municipal madrileño con motivo de las conmemoraciones del Dos de Mayo: una inesperada tempestad de reprimendas y descalificaciones de muy diversa procedencia: desde las que me obsequió el máximo dirigente de la agraciada empresa adjudicataria de tan memorable evento, hasta las recibidas por parte de algunos airados directores rebeldes de teatros oficiales; y todo porque se me ocurrió denunciar el papanatismo de los políticos madrileños y su falta de consideración para con los creadores de su ciudad. Pues bien, supongo que por esta tremolina



se me ha encomendado este articulo de marras. Esto me pasa por hablar.

Lo primero que procede es presentar el espacio escénico: la España de las Autonomías, que en materia teatral ha optado por una estatalización que nada tiene que envidiar a la de la extinta Unión Soviética. Yo no sé cómo se lo hacían allí, pero supongo que todos daban por sentado que existía eso precisamente: Unión, a pesar del carácter diferencial de cada república. Presumo, pues, que el Soviet Supremo nunca permitiría que cada ayuntamiento hiciera de su capa un sayo al desplegar a su antojo políticas de vía estrecha incapaces de mirar más allá del idílico campanario de su iglesia, o de su dacha, o de lo que fuera. Porque eso es lo que tenemos aquí en materia cultural (y mucho me temo que en muchas otras cosas): cada municipio es un pequeño Estado, con su peculiar política teatral, cuando la tiene. Por eso resulta

Una colmena de burócratas conexos se ha reproducido en todas y cada una de las cincuenta mil realidades nacionales que tenemos en España como los secuaces esos de *Matrix*.

tan difícil hincarle el diente al asunto, y lo único que se puede hacer es constatar la inoperancia y el fracaso de todo este sistema fragmentario, inculto y disgregador. Se ha consolidado un babélico reino de taifas sobre la piel de toro y ya no se puede hacer nada más que conformarse con que, al menos en deporte, estamos cosechando muchos éxitos. Nada se puede hacer, insisto, ni leyes, ni planes, ni comisiones, ni nada... Porque solo en una cosa parecen coincidir los diferentes responsables culturales de las diferentes instancias oficiales, y es en la avidez con que todos se han dado al control del arte y la cultura. Los políticos han decidido intervenir tal y como ese vago colectivo autoproclamado «de intelectuales y artistas» les venía reclamando desde la Transición política, y ahí nos hemos hecho un haraquiri de tomo y lomo; aunque el tal colectivo parece tan contento.

Una colmena de burócratas conexos se ha reproducido en todas y cada una de las cincuenta mil realidades nacionales que tenemos en España como los secuaces esos de *Matrix* que se multiplicaban en un pispás ante cualquier amenaza de su mundo virtual. Y en este panorama, tan propio del universo poético de nuestro colega Vaclav Havel, sobreviven los autores como obcecados robinsones en la isla de su escritorio y con ellos, coexistiendo en un universo paralelo, toda una legión de funcionarios-gestores-asesores culturales que, salvo contadas y honrosísimas excepciones que todos conocemos, permanecen lerdamente ajenos a todo este bullebulle creador.

En cualquier caso, en este sistema en el que los políticos (con sus correspondientes directores de escena por vía interpuesta) son los máximos empresarios de la actividad teatral se han ido perfilando dos modelos muy diferenciados de gestión cultural: un proteccionismo regionalista a ultranza que, excepcionalmente, tiene a bien invitar a alguna compañía extranjera del resto de España a sus flamantes teatros institucionales. Este es el caso de Cataluña, donde, sin embargo, dado que aún queda algún que otro teatro privado, pueden gozar de cierta presencia compañías foráneas, fundamentalmente madrileñas, que acuden a la Ciudad Condal a arriesgarse en el siempre inquietante juego de la taquilla. Por tanto, una política institucional, ya digo, de proteccionismo nacionalista puro y duro

que, por razones políticas, más que culturales, ha llevado a cabo una intensa labor de cuidado y desarrollo de la dramaturgia autóctona, aun a costa de medidas que deben provocar el sonrojo incluso a los más recalcitrantes defensores de las esencias payesas, como esa disposición de la Generalitat que impide subvencionar las obra escritas en castellano, incluso las de los propios autores catalanes. Y no sigo hablando del caso catalán porque es un asunto proclive a despertar inusitadas susceptibilidades que te pueden asignar el carpetovetónico papel de centralista reaccionario, esto es, *enemic del poble*, y ahí ya sí que no estrenas en Catalunya ni encomendándote a «la Moreneta». Así que... *prou*.

En cambio, en ese otro territorio histórico de nuestra plurinacional realidad nacional llamado Madrid sucede todo lo contrario: se descuidan las trayectorias autóctonas mientras se fomenta la variedad de exhibición en una constante y variada programación en los teatros oficiales de espectáculos provenientes de todas partes de la galaxia. Y, sin embargo, a pesar de la desatención, en unas condiciones de crecimiento y desarrollo menos propicias que las de aquellos desiertos de Arizona o Almería que veíamos en las «pelis» del Oeste, en Madrid aún persevera un nutrido grupo de creadores. Este caudal no encuentra su cauce ni en los teatros privados (para la empresa privada, hasta que alguno de estos autores demuestre un éxito sin paliativos en un teatro comercial nunca podrá ser programado en un teatro comercial), ni en los teatros oficiales, exquisitos templos de la creación donde se configura, entre otras muchas cosas, el canon estético e ideológico del teatro más chic. Todas estas instituciones están dirigidas por eminentes directores de escena de la misma franja generacional y muy buenos compadres entre sí que no ocultan su predilección por el gran teatro de repertorio en detrimento de la dramaturgia contemporánea, a la que atienden ocasionalmente, con condescendiente paternalismo, por un imperativo implícito en el cargo (algunos) y poco más. El mensaje, o si se quiere, el canon se va estableciendo de forma sinuosa pero eficaz: no hay autores, si acaso autorcillos emergentes a los que hay que ir poco a poco asistiendo para cumplir el expediente mientras esperamos que un buen día nos surja

algún Koltés, por poner un ejemplo. (Sobra decir que no alientan la necesidad de que surja ningún Chereaux, pues se consideran, al menos, al mismo nivel que este brillante director de escena).

Madrid tiene bien delimitadas tres barriadas de producción y exhibición teatral: la más humilde es conocida como la alternativa (que es donde habitan la mayoría de los dramaturgos españoles vivos), la de clase media corresponde al teatro comercial y, finalmente, la de las élites más pudientes y refinadas se corresponde con los teatros del Estado. Por lo que respecta al primero, sigue siendo el espacio natural de la creación escénica actual. Las dificultades de estas salas, si bien son notables (ahí tenemos los recientes casos de Ítaca y El Canto de la Cabra), quedan por debajo de las que sufren las compañías allí invitadas, pues apenas lograrán mantenerse con la exigua recaudación de taquilla y cifrarán su futuro en los posibles bolos que puedan proporcionarles los programadores-contratadores que se interesen por su trabajo y que, por más que se estire la cuenta, apenas serán más de veinte.

En el marco comercial la cosa cambia, aunque también sufre la rigurosa competencia de los teatros oficiales. Tampoco es un espacio muy propicio para el autor vivo, si bien existen algunos casos que incluso han llegado a ser éxitos rotundos. Sin embargo, por regla general, a nuestro empresariado le es ajeno ese concepto tan consustancial a su actividad llamado riesgo.

En cuanto a los teatros institucionales, y como una nota de excepción a lo expuesto, es obligado hacer mención a la insólita programación de numerosos autores vivos en el Centro Dramático Nacional estas dos últimas temporadas. A pesar de que la mayoría de ellos son destinados al espacio de las salas pequeñas del *off* ministerial, constituye un apreciable intento de promoción y difusión de la dramaturgia actual. Sin embargo, a las antedichas circunstancias de arbitrariedad y cerrazón en las políticas autonómicas, se añade el delirante convenio suscrito por el Ministerio de Cultura con el colectivo de técnicos que impide, dados los altos costos que ello supone, zarpas a la mayor parte de estos navíos construidos en los astilleros del Estado.

Con todo y con eso, una variopinta flota de pateras sigue echándose a la mar, a pesar de las marejadas y las marejadillas; y este crepuscular cuadro marino me hace entonar esta melancólica canción: ¿qué ha pasado con aquella izquierda tan comprometida con la educación, el arte y la cultura? ¿Por qué ha devenido en una vulgar nueva rica del acontecimiento artístico? ¿Por qué hace gala de esa mezcla de esnobismo guay y mesianismo de ortodoxia progre incapaz de aceptar las iniciativas que surgen de la sociedad civil? ¿Y la derecha? ¿Dónde ha quedado su liberalismo? ¿Por qué se ha limitado a emular acomplejada la conducta de su adversario político sin desprenderse de ese recelo cerval hacia todo lo que se mueve en el sospechoso mundo de los bohemios y los titiriteros? Y es que, en fin, duele decirlo, nuestra clase política no es más que el reflejo (en algunos casos bastante deformado) de nuestra propia sociedad, una sociedad que no respeta al artista, que lo admira, lo envidia, lo desprecia, lo teme, lo ignora o lo tolera... pero que no es capaz de hacerlo suyo.

Por tanto, querido Fermín, amigos de la AAT, lectores de **Las Puertas del Drama** (digo yo que alguno habrá que no sea de la AAT), lamento decepcionaros si no soy capaz de proponer nada que contribuya a considerar la posibilidad de un cambio de los rigurosos vientos que soplan; puede que sea un derrotista, un apocalíptico o un indolente (ya os lo advertí), pero, visto el patio, la conclusión que extraigo es que hemos cosechado lo que sembró esa actitud pasiva y providencialista con que los artistas (también los dramaturgos) seguimos esperando que se acuerden de nosotros en el mayorazgo de la Corte, eludiendo la responsabilidad de defender algo más que nuestro pequeño y legítimo interés particular. Me habías pedido posibles soluciones, y a esto, repito, a estas alturas no se las veo por ningún lado, entre otras cosas porque estos asuntos tienen el mismo calado social que el coleccionismo de lepidópteros. Lo único que me atrevo a decir, queridos compañeros, es que os acordéis de aquellos andrajosos de *Matrix* empeñados en aguarle la fiesta a ese mundo tan pulcro y previsible que las máquinas habían creado y donde, como en la célebre república platónica, sobraban los dramaturgos.

Neo, Trinity, Morfeo..., no dejéis de escribir. ■



Arriba y en página 15, escenas de *Hamelin*, de Juan Mayorga. Dirigida por Andrés Lima. Estreno: 12 de mayo de 2005 en la Sala José Luis Alonso del Teatro de La Abadía de Madrid.



De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes

Qu'est-ce que la theatre?

CHRISTIAN BIET, CHRISTOPHE TRIAU. PARÍS, 2006.

La oralidad del texto y la actividad de la lectura

Se quiera o no, es evidente que el teatro, y más concretamente el teatro occidental, se apoya la mayoría de las veces en un texto literario, redactado previamente y consagrado como tal (se publica antes o después, o independientemente de la representación para constituirlo en obra, en monumento literario hojeable). En consecuencia, si el lector decide y, a fortiori, si el autor lo reivindica, nada prohíbe separar, al menos por un momento, el proceso de lectura del proceso de actualización escénica, aunque no sea más que para un hipotético goce. Puede incluso que con frecuencia el autor desee reemplazar o completar la actualización escénica tradicional con una actualización personal e íntima localizada en el hecho de leer, apoyándose en una estilística y poética particulares. El texto dramático puede entonces aparecer como una propuesta incompleta, dotada de una dramaturgia *in fieri* sobre la cual el lector debe, personalmente, intervenir y, supuestamente, dar lugar a un ejercicio de imaginación.

No se trata de la imaginación que hemos designado imaginación práctica (la realización íntima y virtual de las posibilidades de poner en escena el espectáculo en un lugar imaginario ideal), sino que se trata más bien del montaje de una oralidad que es exclusiva de la lectura de un texto teatral. En efecto, un libro es ante todo un objeto particular que se toca, que se ve, que aleatoriamente se siente, pero que no se oye. El gran problema es, por lo tanto, saber qué voz puede salir del libro, o más bien cómo el libro puede producir algo semejante a la voz o la oralidad. Desde ese momento, puesto que la oralidad es aquí una cuestión textual y está inscrita en una página, es necesario separarla tanto de una crítica parásitaria que se inclinaria únicamente en un sentido: su origen «autorial» humano (no es necesariamente la voz del autor), como de la manera en que sería idealmente realizada por la escena y los actores. Por el contrario, puesto que mientras se está leyendo no hay referencia a un autor individualizado o humanizado [...] sino al texto, es importante resaltar, por una parte, las marcas propias de la oralidad constituidas por las nociones de estilo, de timbre, de tono, que reenvían a una es-

critura y a una lectura aparentemente abstractas y silenciosas pero ostensiblemente fonetizadas, rimadas y dotadas de prosodia y, por otra parte, las marcas propias de la enunciación que determinan enunciados particulares asumidos por las entidades, los personajes y/o una colectividad coral.

[...] En ese sentido la oralidad para aparecer no tiene necesidad de un enunciado oral o vocalización real, ni de otra presencia que la del lector, puesto que la lectura silenciosa se supone capaz de dar al texto toda la resonancia que este indica en su composición. Es, pues, claro que esta oralidad textual introduce formal y físicamente un intercambio entre el aparato textual y el cuerpo del lector, que de ese modo actúa aunque no sea más que suponiendo (o incluso produciendo) su propia voz a partir del texto. Tanto que la «oralización» de la lectura se convierte en una etapa que permite al lector apropiarse de la obra. En el momento contemporáneo de la historia del texto de teatro en que la fábula y el personaje se borran en provecho del lenguaje —se habla hoy de un teatro de la lengua o de la palabra—, la teatralidad se manifestaría principalmente a través de la «lengua» oralizada de obras (de Daniel Danis o de V. Novarina...) [...]

El giro hermenéutico

HANS-GEORGE GADAMER. 1995.

[...] El aliento de la soledad rodea todo lo escrito. También nosotros sabemos desde hace tiempo que no se puede comprender la relación entre lenguaje y letra como un hecho primario y un hecho secundario. Resulta desde luego razonable: la escritura no es la reproducción de la voz. Al revés, la escritura parte de la condición previa de que se le conceda voz a lo leído. Y es que la capacidad de escritura del lenguaje no es un fenómeno secundario, y en este sentido resulta significativo a la vez que natural que no exista una escritura realmente fonética. Las coincidencias profundas se encuentran al final en el concepto mismo de logos, aunque desde luego no en la lógica de la proposición. El significado originario de «logos» es, como subrayó Heidegger, leer, es decir juntar, reunir la «Lese», la cosecha, la recolección. De esta manera, yo mismo ligué mi enfoque hermenéutico al concepto de leer. En *Derrida* eché de menos la constatación de que la escritura posee en la lectura tanta voz como el lenguaje verdaderamente hablado.

Opino, por lo tanto, que mucho de lo que hay aquí remite al carácter lingüístico como tal. Del mismo modo en que la voz se articula en relación con la voz que habla —quizá también cuando alguien lee sin articular sonido—, así también

el carácter de lo escrito, y mucho más el del alfabeto, constituye una articulación de un alto grado de complejidad. La «voz» que oye el que escribe o el lector alcanza desde luego un grado bastante más alto de articulación que el que pueda alcanzar lo escrito, sea del tipo que sea. Y es que hay todavía muchos otros signos, gestos, indicios y huellas. Se puede decir también que todo lo que se muestra es signo, del mismo modo que Goethe aplicó el concepto de lo simbólico a lo general. Cualquier cosa que se muestre se diferencia necesariamente de cualquier otra existencia que se muestre. En la misma medida en que se diferencia del otro se refiere al otro [...]

L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie DENIS GUÉNOUIN. 1998.

[...] La esencia del teatro es la «puesta en escena». Tesis provocadora —ya oigo los gritos de los puristas—. Precisemos. ¿Qué quiere decir esta afirmación brutal? ¿Es un insulto a los actores, a los autores, una negación de su preeminencia? No, exactamente lo contrario, si se quiere leerlo bien. Es la postura de su fundamental —y simétrica— sujeción al principio del acto teatral.

En primer lugar el autor. Para que el teatro sea «puesto en escena» es preciso que sea la «puesta en escena» de algo. Se afirma sin ambigüedad: el teatro es la llegada a la escena de un texto originario, de un conjunto de palabras. No dirección de escena, distribución de colores y formas, mera disposición de lo visible; eso es propio del espectáculo, ningún teatro se produce como tal. «La puesta en escena» es el arte de hacer visible el lenguaje, lo verbal, lo textual. El teatro no es fiel a su esencia más que cuando plantea la anterioridad de un texto; distinto del acto de la representación, su representación consiste en su paso a la visibilidad. Siendo lo teatral ese paso en sí mismo («la puesta en escena», «la puesta en la escena»), no puede prescindir del texto primero, anterior, distinto de él y dotado de una existencia autónoma. [...] el texto de teatro se presenta, de entrada, como distinto de toda realización que lo encarnará. Es esencialmente apto para ser llevado a escena varias veces, en diversos países, en diversas épocas, con actores y directores diferentes. Es por eso por lo que es, en efecto, una parte del corpus literario existe, en su autonomía, como texto y como libro.

En este sentido, el texto de teatro es necesariamente escrito; no porque «la puesta en escena» trate de reproducir su carácter de escritura, sino porque se distingue del acto de sus enunciaciones sucesivas, porque la escritura lo co-

loca en esta necesaria autonomía con respecto a las voces que quieran realizarlo.

El texto es un escrito, un escrito literario, libresco. El autor es un escritor. Todo comienza con el texto; en el texto se origina y fundamenta todo. Pero el texto no produce por sí mismo la teatralidad del teatro. La teatralidad no está en el texto. Está en poner el texto al alcance de la mirada. Es el proceso por el que las palabras salen de ellas mismas para producir lo visible. La teatralidad es simplemente «la puesta en escena»...

[...] Actor y autor son los dos polos fundamentales del teatro: polo verbal, literario, textual y polo físico, corporal, expuesto a la vista. Entre ellos se alza todo el teatro; no hay otra cosa que ellos a no ser el acto de ponerse en relación. Pero ni el uno ni el otro pueden prescindir de este viaje, de recorrer el espacio que les separa y los une a la vez; si los ignoran, el autor se encerrará en los libros y el actor en los espectáculos. El teatro se produce en el trayecto que conduce del uno al otro, es el espacio de la interpretación, el espacio abierto del sentido. La interpretación es ese paso a la percepción sensible del sentido. El sentido no se encierra en las palabras antes de proponerles un cuerpo aleatorio y cambiante. Ni tampoco en los cuerpos que ningún texto reclama. El sentido está en la interpretación, caduca, provisional, abierta. Está en el paso a la actuación, en la puesta en juego de lo escrito, «la puesta en escena».

Y es esto lo que el público mira. El público no mira solamente los cuerpos y las imágenes —o bien se está en el espectáculo, no en el teatro—. El público de teatro quiere ver el paso del texto a la escena. Es esta exigencia la que hace su mirada muy singular. La mirada presupone el texto. El público examina la escena para exhumar el texto enterrado (invisible). La mirada del espectador es aquí una extraña apertura a la audición. No en el sentido de que debería cerrar los ojos para oír. Al contrario, debe abrirlos del todo para escrutar la escena y detectar los signos del paso (invisible) del texto. Lo que el espectador mira es la actuación de los rasgos gráficos que atestiguan la presencia física, corporal, de un texto que se mueve en la sombra, texto oscuro cuya omnipresencia es una suerte de ausencia activa. El texto es un libro que cada actor ha tenido mucho tiempo en la mano, y el público lo sabe y mira la conducta de los actores como totalmente controlada por un libro ausente. El público se decepciona profundamente del teatro, engañado en su espera si no percibe nada de este paso a la escena de un texto previo. [...] ■



Cuaderno
de bitácora

PUERTA DEL SOL. UN EPISODIO NACIONAL

de Jerónimo López Mozo

A finales del 2007, recibí una llamada de Juan Carlos Pérez de la Fuente. Quería saber si, llegado el caso, aceptaría escribir un texto sobre el Motín de Aranjuez y el Dos de Mayo basado en los *Episodios nacionales*, de Galdós. La respuesta fue afirmativa, aunque no me entusiasmaba. Por una parte, en diversas ocasiones he sido crítico con el afán de adaptar novelas al teatro y, por otra, Galdós no figura entre mis escritores preferidos. Pero, a pesar de esos reparos, me parecía interesante trabajar con él.

En la primera reunión que mantuvimos, me dio algunos datos más sobre el proyecto. En lo esencial, se trataba de poner en pie un gran espectáculo del que me hablaba con un entusiasmo contagioso. La escenografía se la había encomendado a José Hernández, quien había hecho la de *Pelo de tormenta*, de Nieva. A medida que Juan Carlos hablaba, no me fue difícil imaginar una impresionante puesta en escena. Pero no todo se reducía a eso, sino que debía también reflexionar sobre aquellos acontecimientos a través de la mirada del escritor canario. Yo había leído los *Episodios nacionales* muchos años atrás. He vuelto a ellos como si no los conociera. Primero, con una lectura rápida. Mi primera impresión fue que su dramatización era poco menos que imposible. Narrativa pura con muchos escenarios y mucha acción, llena de sucesos inverosímiles de tintes melodramáticos. Me asusté. Lecturas más lentas me permitieron descubrir otros aspectos. Por ejemplo, la envidia de unos personajes muy bien descritos. Empecé a quererlos, a hacerlos míos. Mi opinión sobre Galdós fue cambiando poco a poco. Acabé empapándome de la novela. Buena prueba de ello es que he puesto todo mi empeño en que el espíritu de Galdós estuviera muy presente en la obra y en que el vocabulario fuera el suyo. Cuando no encontraba la palabra adecuada, la buscaba en otros textos de él.

Como autor me interesaba, y mucho, el contenido político e intelectual de la obra. Siempre he tenido la impresión de que tanto el Motín de Aranjuez como los sucesos madrileños del Dos de mayo han sido manipulados por políticos e historiadores en función de sus intereses. El protagonista de ambos episodios fue el pueblo, pero no un pueblo heroico y consciente de su papel en la Historia de España. En el Motín de Aranjuez, sus sentimientos fueron manipulados por conspiradores palaciegos que no dudaron en reclutar a los revoltosos a cambio de dinero. El

Dos de Mayo no tuvo nada que ver con el Motín. Se trataba de un levantamiento de otra naturaleza. El destinatario fue el ejército francés, que se había adueñado de Madrid. Como digo en la obra, no hubo una conjura silenciosamente preparada, sino la reacción airada de un pueblo humillado por la insolencia de los militares extranjeros y abandonado a su suerte por unos gobernantes ineptos. Los madrileños no tenían conciencia del paso que estaban dando. Ignoraban que su acto de furia desembocaría en la Guerra de la Independencia. No pasaron, pues, el testigo a otros, sino que otros, siguiendo su ejemplo, lo recogieron. Eso es lo que yo quería decir, y también que en estas cuestiones siempre es el pueblo el que paga los platos rotos. Un personaje —Galdós anciano— expresa en un largo monólogo mi punto de vista. Necesitaba hacerlo y he de decir que he tenido libertad para ello. Puede afirmarse que en ese monólogo estamos Galdós y yo.

Para concluir, algunas consideraciones sobre mi trabajo. El texto, aceptado por el director sin reservas, apenas ha sufrido modificaciones o ajustes durante los ensayos. Han sido mínimas y ninguna ha afectado a lo esencial. En la parte dialogada, tan solo la supresión de alguna frase innecesaria o la incorporación de otras que enriquecían al personaje. También, a petición de los actores, la sustitución de alguna palabra. Pero he de decir que, en todos los casos, he sido consultado. Es algo que quiero resaltar porque tan extremado respeto por los autores es muy poco frecuente. En las escenas de acción ha habido un añadido y algunos ajustes. El añadido, todas las voces que acompañan la detención de Godoy, feliz sugerencia de Juan Carlos. Los ajustes tienen que ver con la necesidad de disponer de frases o pequeños diálogos para llenar huecos. Esto me llevó a crear más de las necesarias, a disponer de una especie de banco de frases del que ir echando mano.

Por otra parte, una de mis mayores preocupaciones era conseguir disimular, en la medida de lo posible, el origen narrativo del texto. Luego, que el libreto fuera el soporte adecuado a los propósitos de Juan Carlos. Ambas cosas las resolví de la siguiente manera. Estaba previsto que un Gabriel de Araceli adulto fuera, como narrador, el hilo conductor de la historia. Decidí incluir entre los personajes al joven Galdós, el que, a sus cerca de treinta años, acometió la escritura de los *Episodios*. Así, es Galdós, y no el

Puerta del Sol. Un Episodio nacional

[fragmento]

Galdós aparece desde el foro con una carpeta bajo el brazo.

GALDÓS. Con todo, la de Trafalgar fue una batalla gloriosa.

DON GABRIEL. Y un glorioso desastre. Un desastre anunciado.
¿Acaso la paliza que nos dieron los ingleses en la batalla del cabo de San Vicente no fue un aviso en toda regla?

GALDÓS. La derrota fue terrible, pero nunca llegó tan alto el patriotismo de los españoles.

DON GABRIEL. Nunca.

GALDÓS. Lo dice como si lo pusiera en duda.

DON GABRIEL. Derrocharon valor, es verdad.

GABRIEL. También tú, abuelo.

DON GABRIEL. También. En medio de la batalla, sentí que mi pecho se ensanchaba. Pero no estoy seguro de que a todos nos moviera el mismo sentimiento. A veces me he preguntado a qué llamamos patriotismo. ¿Usted lo sabe?

GALDÓS. Es lo que mueve a un pueblo entero, sin que nadie se lo ordene, cuando la nación está en peligro.

DON GABRIEL. La nación en peligro, eso es. Cuando yo tenía la edad de Gabrielillo creía que también había que acudir en defensa de los que la gobiernan. Ya sabe, del Rey y, si me apura, hasta de sus primeros ministros.

GABRIEL. ¿No es todo lo mismo?

DON GABRIEL. ¡Claro que no! El tiempo me ha enseñado que una cosa es la patria y otra las personas que dicen representarla. Por mucho que la invoquen y digan que están a su servicio, solo viven para satisfacer sus ambiciones personales. Son maestras de la intriga. Las intrigas se extienden desde las puertas de palacio hasta la alcoba de los reyes. Si la gente supiera lo que cuece en las calderas del poder... El beneficio de unos se alcanza a costa del descrédito y de la ruina de otros. Hasta de sus vidas. Apenas llevaba un año en Madrid y ya estaba al corriente eso, y de más. (A Galdós.) Si sigue adelante con su proyecto...

GALDÓS. ¿Adelante dice? (Mostrando la carpeta.) Como bien sabe, aquí tengo escritas ya las primeras páginas del segundo volumen.

DON GABRIEL. ¿No corre mucho?

GALDÓS. No tema que me deje nada en el tintero, si es lo que le preocupa. Cuanto usted me diga, quedará fielmente recogido.

DON GABRIEL. Así lo espero.

GALDÓS. Aspiro a ofrecer, con su ayuda, un retrato cabal de aquella España.

DON GABRIEL. Diga mejor de todas las Españas, las que han sido y las que vendrán. Entre nosotros, Galdós, aquí lo mismo da que haya monarquía que república, gobiernos despóticos que liberales. ¡No tenemos remedio!

GALDÓS. Por lo que le llevo oído, el ambiente andaba revuelto.

DON GABRIEL. En las alturas se conspiraba y las calles eran un hervidero de rumores. Se decía que Fernando, el Príncipe de Asturias, tenía muchas ganas de ocupar el trono antes de que muriera su padre Carlos IV y que conspiraba para arrebatárselo. Otros, que era el todopoderoso Godoy, *el Príncipe de la Paz* para sus escasos seguidores y *el Choricero* para los que le querían mal, el que aspiraba a quedarse con la Corona. Los que pensaban de ese modo estaban seguros de que tramaba enviar a América a toda la familia real para tener las manos libres.

GABRIEL. ¡Vaya pájaro, el tal Godoy!

DON GABRIEL. No había español más odiado que él. Sus detractores le llamaban de todo: embustero, enredador, bribón, inmoral, lascivo, dilapidador y qué sé yo cuántas cosas más. Para la gente, ninguno de los honores de que gozaba era merecido.

GABRIEL. ¿Nadie decía nada bueno de él?

DON GABRIEL. Alguno alababa su talento y su habilidad.

La Décentralisation Théâtrale

de Robert Abirached

El proverbio africano citado por los patrocinadores del trabajo que hoy recomiendo a los lectores de **Las puertas del drama**: «cuando no sepas a dónde vas acuérdate de dónde vienes» es una buena introducción a los cuatro volúmenes sobre la descentralización teatral en Francia (desde 1945 a 1981) publicados por la editorial Actes Sud bajo la dirección de Robert Abirached entre los años 1992 a 1995. Abirached fue nombrado en 1981 director del Teatro y de los Espectáculos en Francia, con Jack Land ministro de Cultura, bajo la presidencia de François Mitterrand, y ocupó ese cargo hasta 1988. Había sido crítico dramático en el *Nouvel Observateur*, profesor de la Universidad de París X Nanterre y es también autor entre otras publicaciones de *La crisis del personaje en el teatro moderno* y de *El teatro y el príncipe*, enjundiosa reflexión esta última sobre las transformaciones sufridas por el teatro durante el periodo que se extiende entre 1981 y 2004, con la que completa su visión sobre la intervención pública en materia teatral y nos ofrece en su conjunto un completo ensayo sobre el teatro francés, que ningún estudioso podrá ya desconocer si pretende estar informado de las relaciones de «la pareja de amantes terribles que forman el Estado y las artes en Francia».

El trabajo sobre *La descentralización teatral* surge de los seminarios que dirigía Abirached en la Universidad de París X bajo la rúbrica de «El Estado y el Teatro» y empieza a tomar forma con los dos coloquios sobre «los comienzos» y «los años de Malraux» que, en 1991 y 1992, tienen lugar bajo su dirección en la Casa de la Cultura de Bourges, que continuarán con el de 1993 en la

«Comédie» de *Caen sobre el 68* y terminarán con el coloquio celebrado en el teatro de Rond Point de París sobre «el tiempo de las incertidumbres» (1969-1981). Entre los participantes encontraremos a Maurice Sarrazin, Georges Goubert, Bernard Dort, Emile Copfermann, Gabriel Monnet, Jean Vilar, Michel Bataillon, Guy Retoré, Jean-Pierre Vincent, Georges Banu, Denis Guenoun... y otros muchos profesores, historiadores, escritores y funcionarios, testigos y actores directos de los hechos que se analizan. Si en algo cabe el reproche es en que no figuren autores teatrales en esa lista. Las colaboraciones llegan a lo sumo a las diez o doce páginas cada una, por lo que su lectura resulta ágil y amena. En un país tan centralista como Francia resulta curioso que fuera precisamente el teatro el que intentara la corrección de esa imagen en el momento histórico en que lo hizo, con un de Gaulle defendiendo «el orden republicano bajo la única autoridad admisible, la del Estado». Releyendo ahora estos encuentros, uno no puede evitar sentir envidia hacia nuestros vecinos franceses al ver de qué modo han sabido someter sus «batallas teatrales» al fino y desapasionado —aunque existan excepciones— juicio crítico de tantos y tan buenos especialistas. Bien es verdad que en España esos mismos años están coloreados políticamente de modo muy distinto para desgracia nuestra, pues los cuarenta años ominosos tuvieron, como no podía ser menos, su especial impacto en nuestro teatro, en el que siguen siendo visibles algunas de sus improntas. ¿Por qué no hemos podido hacer en este país algo parecido y únicamente hemos contado con alguna que otra aislada y unipersonal reflexión sobre el por-

Miguel Signes

*La Décentralisation
Théâtrale*

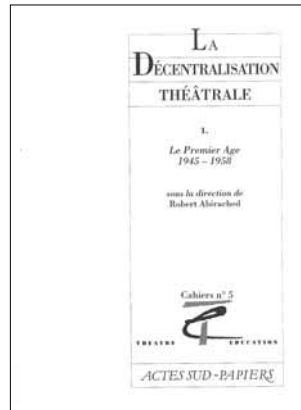
Dirección de
Robert Abirached

Editorial
Actes Sud
Tomo 1, 1992; Tomo 2,
1993; Tomo 3, 1994;
Tomo 4, 1995

Colección
Cahiers Anrat
Théâtre Education



qué, para qué, a quién y el cómo del teatro? ¿Ha habido algo semejante cuando en algunas de nuestras comunidades autónomas hemos visto realizar esfuerzos por recuperar el teatro? ¿O nos hemos limitado a la pura reacción hostil hacia lo anterior, lógica por supuesto pero insuficiente sin la confrontación de ideas? Con este número de la revista hemos intentado contestar a algunas de estas preguntas.



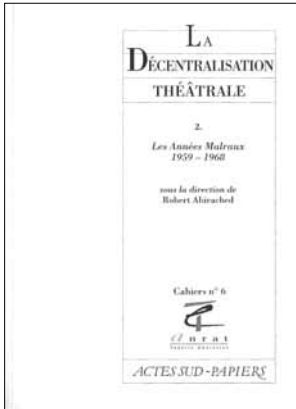
Vayamos al libro. El **primer volumen**, que lleva como subtítulo *Le Premier Age. 1945-1958* está estructurado en tres partes: «La génesis de la descentralización», con colaboraciones del mismo Abirached, Pascal de Ory, Moudouès y Serge Added, arranca con la noción de «teatro del pueblo» y referencias a los primeros pasos en ese sentido de los Romain Rolland, Maurice Pottecher, Firmin Gémier y Jacques Copeau como precursores de las ideas que a partir de la Segunda Guerra Mundial configurarán la estructura teatral francesa. La descentralización surgió en un primer momento como reacción contra el teatro comercial privado y contra un público habitual (en el primer cuarto de siglo el teatro francés es esencialmente burgués y parisino con una imagen deplorable que impide que se le pueda considerar actividad de interés público) con el fin de que el teatro fuera accesible a todos. Se hablaba, con cierta complicidad entre «artistas» y Administración, de cumplir una misión de interés general, pues se trataba entonces simple y llanamente de permitir a las clases desfavorecidas el disfrute del teatro y su culturización. No había una idea del teatro concebido desde el punto de vista

de una clase social, como defenderán Piscator y Brecht. Los textos teatrales eran abrumadoramente textos clásicos y solo con el paso de los años se contará con algunos autores vivos, muy pocos, mal vistos a veces por el Estado cuando la descentralización empezaba a exigirse desde provincias y no «desde arriba». Descentralizar era, pues, casi sinónimo de ampliar el número de los espectadores y de empezar a buscarlos fuera de ese público habitual de París. Comenzó con un teatro ambulante (León Chancerel y sus *Comédiens routiers*), para continuar con la instalación en provincias de compañías permanentes (Copeau, Dullin). Un interesante artículo sobre el Gobierno de Vichy y la descentralización completa esta parte del volumen.

En la segunda parte, dedicada al «nacimiento y desarrollo de los Centros Dramáticos Nacionales», cuatro colaboraciones narran las distintas circunstancias que rodearon la creación, en los años que van del 45 al 52 (con Jeanne Laurent en la subdirección de los espectáculos y la música como impulsora), de los primeros centros dramáticos: el Centro Regional de Arte Dramático en Toulouse, por León Chancerel en 1945, la Comedia de Saint-Etienne en 1947, el Centro Dramático del Este en 1947, Le Grenier, de Toulouse, en 1949, el Centro Dramático del Oeste en *Caen en 1949*, el nombramiento de Vilar al frente del Teatro Nacional Popular...

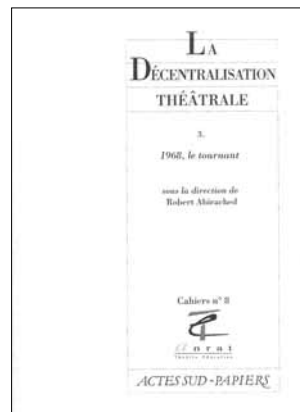
La tercera parte: «la descentralización y la sociedad francesa» cuenta con el artículo de Bernard Dort «La revue Théâtre Populaire, le Brechtisme et la décentralisation» y muy especialmente con el trabajo de Emile Copfermann (por el que siento una especial admiración desde que cayó en mis manos su *La mise en crise théâtrale*, editada en 1972 por Maspero) sobre los desafíos políticos y sociales del teatro popular, que cuestiona el valor de la expresión «teatro popular» y los objetivos que se pretendían alcanzar con ello.

El **segundo volumen** está dedicado al periodo que va de 1959 a 1968, los años Malraux. André Malraux es el ministro del recién creado Ministerio de Asuntos Culturales en el gobierno de Michel Debré. Las



cuatro colaboraciones del primer apartado giran en torno a «la actividad del recién creado Ministerio» (3/2/1959). Los otros dos bloques de artículos versan sobre «las “Maisons de la Culture” y la aventura de sus pioneros» y, el de más interés, «las nuevas prácticas teatrales y los nuevos desafíos». A lo largo de sus 230 páginas podemos leer cómo se intensifica la política de creación de nuevas compañías dramáticas permanentes, al igual que aumenta el número de Casas de la Cultura, con lo que se incrementa la descentralización teatral, que había sufrido un rudo parón con la destitución de Jeanne Laurent en 1952. Con la nueva política de Malraux las Casas de la Cultura, entre 1961 y 1966, suelen tener al frente un responsable de una compañía de teatro, pero los acontecimientos políticos y sociales provocan que los dos proyectos, *rendre accessible* y *favoriser la création*, sean difíciles de conjugar. Una declaración de Jean Vilar (deja el TNP en 1963) en *L'Express* en 1962 retrata muy bien la situación que se vive en Francia: «El TNP no puede continuar su existencia si la guerra continúa, si las explosiones y los atentados continúan, si las torturas continúan y si los culpables continúan siendo absueltos... Que no se me pida poner mi teatro a un lado y a mi país en el otro». Las ideas estéticas teatrales sufren grandes cambios en esos años en que los intelectuales de izquierda marcan las pautas y ponen en entredicho la idea de teatro popular, mientras los responsables de los Centros dramáticos divergen a la hora de programar sus actividades porque también la común ideología que puso en marcha las Casas de la Cultura ha dejado de

servir. La definición de lo que es la «cultura» y el papel del Estado son revisados con frecuencia. En realidad todo parece estar preparando los acontecimientos del 68: los festivales teatrales de Nancy, la crisis de las asociaciones de espectadores, la desconfianza hacia lo público de algunas colectividades, el papel de los nuevos directores teatrales, la relación con las ciudades en la que fijan sus sedes las Casas y Centros dramáticos... En este volumen merecen especial mención la colaboración de Michel Bataillon (*Une autre idée de la décentralisation: Roger Planchon*), la de Robert Abirached (*Le théâtre en change*) y la cronología sobre el Estado y el teatro que ocupa las últimas páginas.



El tercer volumen, dedicado a 1968, con sus tres apartados: «Una tormenta anunciada», en el que los trabajos giran en torno a las ideas y experiencias en víspera de los hechos de mayo centrándose en dos experiencias interrumpidas por los acontecimientos: la del Teatro universitario del «Aquarium» en la Escuela Normal Superior de la rue d'Ulm de París con el montaje de *L'Heritier*, adaptación teatral de un ensayo sociológico sobre la desigualdad social ante el acceso a la cultura y a la Universidad. Se incluye el texto completo de la obra teatral. La segunda experiencia es la colaboración entre Armand Gatti y Guy Rétoré en el montaje del *Teatro del Este*, creado ese mismo año, sobre la especulación inmobiliaria.

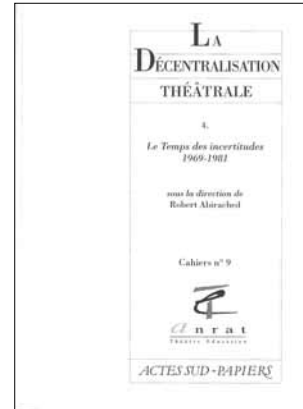
El segundo apartado de colaboraciones, bajo la rúbrica «Le théâtre des opérations», nos habla del festival de teatro universitario



de Nancy, de la expulsión de los estudiantes de la Sorbona, de las protestas contra la guerra de Vietnam, de la toma del Odeón y del encuentro de Villeurbanne, donde el 25 de mayo los directores de los Teatros Populares y de las Casas de la Cultura redactaron un manifiesto en el que replanteaban lo que hasta aquel momento había sido guía de su trabajo. Destaco un párrafo: «... hay, de un lado, el “público”, nuestro público, y poco importa que sea según los casos actual o potencial (es decir, susceptible de ser actualizado por medio de algunos esfuerzos suplementarios a través del precio de las entradas o a través del presupuesto publicitario) y por otro lado, un “no-público”, una inmensidad humana compuesta de todos los que no tienen todavía ningún acceso ni ninguna oportunidad de acceder en un futuro próximo al fenómeno cultural». La declaración figura en un anexo al final del libro. En este mismo apartado merece destacarse el artículo de Paul Puaux sobre Avignon 1968, donde el TNP (ahora dirigido por Georges Wilson) ya no tiene la importancia que tuvo con Vilar.

Finalmente, bajo el tercer apartado, «el día siguiente del sueño», las aportaciones de Abirached, Guénoun y Lasalle tratan de hacer balance, veintiséis años después (el volumen se publica en 1994), de la política descentralizadora teatral a la vista de los cambios que se produjeron en la sociedad francesa, aunque para un número que no puedo cuantificar de agentes y de observadores interesados nunca se acercaron mínimamente a lo que aquel sueño utópico les hizo desear.

El **cuarto volumen**, *Los tiempos de las incertidumbres. 1969-1981*, publicado en 1995, está igualmente concebido en tres apartados: «el teatro público», «hacia otro teatro» y «la profesión, el público y la sociedad». En el primer apartado Abirached traza un panorama de la situación del teatro público francés desde la caída de Malraux (hubo nueve ministros de Cultura en



doce años), vista con desconfianza por la profesión teatral, que cada vez en mayor número rehúsa atribuir una utilidad social a su arte y duda de la eficacia de la política descentralizadora, siendo como es tributaria de la política gubernamental. (Véase el trozo de Jean-Pierre Vincent, conocido y excelente director escénico, que reproducimos al final de esta reseña). El binomio creador / animador (analizado por Jean Caune en este mismo apartado) se revela cada vez más como fuente de conflictos. En el apartado «hacia otro teatro» son interesantes los artículos de Vincent sobre el Teatro de Estrasburgo, el de Georges Banu sobre Peter Brook y el de Labrouche sobre El Teatro del Sol. En el último apartado, el de «la profesión, el público, la sociedad», me parece interesante el trabajo de Pascal Ory: los partidos políticos como nuevos actores culturales.

En resumen, un libro magnífico y de obligada lectura para quienes quieran no olvidar de dónde venimos, pues por muchas que sean las diferencias que nos separaron de nuestros vecinos franceses, hoy el teatro que nos mueve a tantos de nosotros a este lado de los Pirineos pasa por los mismos problemas y necesita las mismas soluciones; no está de más conocer lo que otros hicieron si con ello, aunque no sepamos si definitivamente el teatro acabará siendo un lujo para unos cuantos, podemos evitar repetir errores. ■

Fragmento de *La Décentralisation Théâtrale*

Por lo que se refiere al debate entre Arte y Cultura, hemos practicado de modo muy consciente una política anti-cultural o antipedagógica. Reaccionamos en ese momento a la idea que había tenido una primera historia de la descentralización, de difundir lo más lejos posible en lo profundo de las ciudades y del campo la cultura francesa y mundial, idea nacida de la catástrofe de la guerra y el nazismo, de la Resistencia, de la necesidad que Francia tenía de prepararse para que nunca más sucedieran estas cosas. Todo esto continuó por la esperanza demócrata cristiana, por la utopía comunista y socialista. Después de la revuelta de 1968 no quedaba nada más que el caparazón y nosotros nos sentimos cazados por el didactismo, esa muleta que se ha hecho necesaria para el arte. No se podía ya hablar de arte sin la muleta pedagógico-cultural. Entonces hicimos el gesto violento, profundamente pedagógico, que era hacer contrapedagogía. Yo reuní poco después de nuestra llegada a Estrasburgo a todos los animadores culturales de la región y les dije: «Nosotros no vamos a hacer animación; vamos a mostrar los objetos, los más puros y los más duros posibles. Si queréis animación no tenéis más que empezar a hacerla y cuando hayáis empezado entonces se podrá quizá trabajar conjuntamente». Lo que por otra parte acabó por hacerse poco más o menos tres años más tarde. Las relaciones con los animadores se desarrollaron porque ellos habían comenzado en su parcela. Nosotros teníamos necesidad de trabajar en la nuestra. No podíamos, como entonces dijimos, «poner el arte en el puesto de mando» y continuar haciendo debates, representaciones en los institutos de bachillerato, etc. Se había abandonado totalmente. Esto nos supuso grandes dificultades con relación al público, con relación a la prensa local. [...]

Jean Pierre Vincent

En el campo propiamente artístico, el teatro público (y en mayor medida el teatro subvencionado) ha tenido en una docena de años un recorrido relativamente desconcertante. A partir de 1968, no hay más que investigación, en las formas, en los métodos, en los modos de producción. He aquí, pues, uno aislado de otro o simultáneamente el recurso a la improvisación, el triunfo de la expresión corporal, la creación colectiva, planteamientos y trabajos sobre el actor, experiencias escenográficas (marcadas por el gran entusiasmo por las salas modulables). Aquí y allá se inicia un retorno hacia formas de espectáculo paralelas al teatro para renovar el teatro mismo (marietas, circo, *music-hall*). Después la curiosidad se hace febril, los movimientos se suceden cada vez más rápidamente: tras el teatro documento se observa en unos la tentación por un nuevo naturalismo que sepa explorar la teatralidad de lo cotidiano y, en otros, la fascinación por la imagen en sí misma, avivada en 1971 y 1972 por las memorables representaciones del *Regard du sord* (Bob Wilson). Grotowski continúa seduciendo a muchos autores, y el *Orlando furioso* dirigido por Ronconi en un pabellón de Baltard en 1970 propone un nuevo uso del tiempo y del espacio dramático e inspira al mismo tiempo nuevas aventuras artísticas. En lo que respecta al teatro político, se evita a Brecht para buscar nueva inspiración por el lado de *El Campesino* o del *Bread and Puppet*, antes de entusiasmarse un poco más tarde por Dario Fo, pero se sigue atento también a las lecciones dadas progresivamente por Stein, Krejca, Gruber o Kantor.

En esta fiebre general no ganan verdaderamente más que los que saben trazar una línea y mantenerse fieles a ella. Lo que predomina, sin embargo, a través de esos años un poco locos es la emancipación de los directores de escena, la desatención creciente y manifiesta a los autores dramáticos franceses (en nuestro teatro se está más atento a lo que viene de Inglaterra o de Alemania) y pronto un gusto por la relectura de las obras clásicas, a menudo fastuosa, a veces crítica, que no va a dejar de afirmarse.

A lo largo de los años que nos ocupan, Bernard Dort ofreció, en una enciclopedia titulada *Panorama mondial*, las crónicas anuales sobre la vida del teatro. Recorriendo esos textos hoy, salta a la vista la inquietud que hay en ellos: El teatro descuartizado, El texto sospechoso, El tiempo de replegarse, El tiempo de las imágenes, Tormentas fallidas, Búsquedas a ciegas, Fiestas pobres, Una cierta enfermedad..., tales son los títulos o subtítulos que se sacan de estos textos que dan testimonio de los nueve años de después del 68, de 1970 a 1978. Señalar la evolución de las grandes instituciones (en Francia, pero también en Europa) cada vez más pesadas y cada vez más dispendiosas; interrogarse sobre las nostalgias, las confusiones y los comportamientos audaces y obstinados que han marcado entonces la vida del teatro; lamentar la creciente importancia que toma el Estado..., y así sin interrupción. «Que sea "liberal" o "socialista" —escribe Bernard Dort en un artículo publicado en septiembre de 1977— es siempre hacia el Estado al que se vuelve el teatro francés». Quizá sea el momento de que se vuelva sobre sí mismo, sobre su público, sobre las colectividades con las que conecta directamente y que, más que objetivos nacionales comunes, defina sector por sector y caso por caso vías y funciones diferentes. Entonces se podría comenzar, recomenzar a hablar de una política (y no de una gestión) del teatro, debatir y batirse por ella.

Robert Abirached

Dentro de la tierra

de Paco Bezerra

Pilar Jódar

Dentro de la tierra

de
Paco Bezerra

Prólogo
José Ramón Fernández

Editorial
Madrid, Centro de
Documentación Teatral,
2008

El joven autor Paco Bezerra obtiene el *Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca 2007* con esta obra, *Dentro de la tierra*, en la que ya se anuncia un gran escritor de teatro, como afirma José Ramón Fernández en el apasionado prólogo a este libro.

Dentro de la tierra es un texto con una sorprendente trama, cargado de símbolos y sugerencias, que aprovecha las diferentes posibilidades de la teatralidad representando, por ejemplo, acciones paralelas y saltos en el tiempo.

Indalecio es el hijo de una familia de agricultores dedicada al cultivo de tomates. El Padre y el Hijo están dedicados exclusivamente a conseguir la mejor variedad de tomates del mundo; esta productiva actividad contrasta con Indalecio, dedicado a mantener actividades ilegales (tráfico de drogas), relaciones no oficiales (su relación amorosa con la árabe Farida) y aficiones marginales (la escritura). Por tanto, se podría decir que existen dos mundos enfrentados: el de la superficie y el ocultado, que confluyen al final guiados por la mirada siempre escéptica de Indalecio. Este es quien descubre el misterio del extraordinario sabor de los tomates. Resulta irónico que el cultivo de los tomates esté envuelto en toda una macabra trama para cuya solución es necesario el carácter visionario de Indalecio. Sin duda, una estrategia del autor para distanciarse de los graves temas de los que habla y evitar el sensacionalismo que un argumento tan sórdido contiene; parece un recurso contrario a lo que su protagonista afirma: «Muchos escritores necesitan distancia. Yo no tengo ninguna» [38].

Indalecio quiere aliviar el sufrimiento de su hermano, el Hijo Mayor, a causa de una enfermedad en la piel que le obliga a ir siempre enfundado en un traje protector. Indalecio atisba que la causa de esta enfermedad, al igual que la causa de la muerte de su madre, está en la intoxicación por los productos químicos que el Padre y el Hijo utilizan para alterar la composición de los tomates.

Indalecio es el protagonista, el que actúa desde *Dentro de la tierra*, el personaje marginal y marginado que es capaz de desvelar el misterio de los tomates, el que puede ver aquello que está oculto a los ojos de los demás: «El agua, como la mayoría de las cosas que se dan por estas tierras, no suele encontrarse a la vista» [20]. Desde el principio de la obra, en un breve monólogo dirigido al público, Indalecio insiste en la idea de lo efímero, de la falsedad de las apariencias: «Cuando uno mira hacia atrás y ve su vida, ésta siempre parece un sueño o un cuento [...] Dicen que las cosas nunca son como se imaginan», palabras que aluden al carácter de irrealidad que circula por toda la obra, y que está apoyado por los rituales que se celebran (el de la degustación del tomate por parte del Padre y el Hijo; y el de permanecer bajo la higuera, por el Hijo Mayor, para aliviarse de su enfermedad), las visiones de Indalecio, lo macabro de las prácticas del Padre y el Hijo, los árabes que trabajan en el invernadero encerrados en barracones, los encierros de Indalecio a causa de sus visiones, la curandera La Quinta (quien, irónicamente, cura por SMS), o las historias que Indalecio idea pero que nunca escribe. De hecho, aparece el motivo recurrente de que la obra que estamos leyendo o presenciando está siendo escrita en ese mismo momento, cuando Indalecio afirma que la historia que está escribiendo empieza en el invernadero donde se encuentra y se llamará *Dentro de la tierra*.

La imagen del invernadero, de los tomates ocultos bajo el plástico que crecen extraordinariamente gracias a un componente secreto de la tierra, funciona a lo largo de toda la obra como metáfora de las actividades no oficiales que llevan a cabo todos los personajes y que son el origen de sus desgracias. Indalecio ironiza de nuevo sobre este importante símbolo de la obra, el invernadero: «Por lo visto nunca fue cierto que la Gran Muralla China se viese desde

el espacio. No. Los astronautas aseguran que, desde allí arriba, ésta es la única construcción humana que puede divisarse sin ningún tipo de problema» [20].

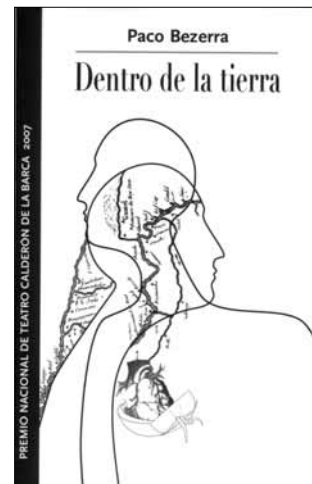
La celebración de ritos en esta obra parece vincular al teatro con sus orígenes. El ritual de los tomates (destaco el irónico contraste entre el alto aspecto del rito y lo terrenal del objeto ritualizado): se realiza tres veces (número mágico también); las dos primeras, por el Padre y el Hijo; la tercera, por Indalecio. El Padre parte el tomate encima de una bandeja de plata y el Hijo ejerce de lacayo aportándole los instrumentos necesarios para ello: un cuchillo, aceite y sal. A continuación lo prueba el Padre y, posteriormente, el Hijo, para corroborar la opinión del Padre. La tercera vez, cuando ya se ha conseguido la alta calidad del tomate, es Indalecio el maestro de ceremonias.

El carácter marginal de Indalecio está apoyado por sus relaciones con el resto de personajes marginales: Farida, con la que mantiene una relación amorosa, y Mercedes («HIJO: Una tía diez años mayor que tú, preñá de un jipi con el pelo lleno de mierda» [97]) están marcadas por el tráfico de drogas, se mueven entre los márgenes de las propiedades del Padre, el dueño y señor, el terrateniente; este es el itinerario que hay que seguir para encontrar a Farida, encerrada en la caseta de las mujeres árabes ilegales que trabajan en el invernadero: «Hay una acequia. Después de la acequia, una caseta con un perro. Tiene la cadena larga y puede correr hasta diez metros, pero nunca llega al terraplén. Mantente bien pegada a tu izquierda. Si te pegas al borde no

hay peligro. En cuanto pases la caseta, verás una balsa. Detrás de la balsa, un aljibe. Y detrás del aljibe, la casa. En la puerta hay una cruz pintada» [55-56].

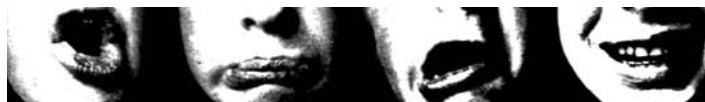
La escritura también actúa como motivo marginador. Se relaciona con el carácter visionario de Indalecio, que se manifiesta ya en su infancia cuando afirma ver al fantasma de su perro. Indalecio afirma que «Escribir es como desvelar un misterio. No hay mapas que lleven a tesoros ocultos y nunca una equis que indique el lugar» —y, a continuación, una ironía que desmitifica este sagrado oficio: «No lo digo yo, lo dijo Indiana Jones, en *La última cruzada*» [31]—. Si escribir es descubrir lo oculto, es por esto por lo que Indalecio averigua el asesinato de su hermano, el Hijo Mayor, cuando ve su fantasma. Estas visiones provocan que Indalecio sea encerrado por su padre durante días, aunque el último de estos fuera un castigo por su relación con Farida.

La escritura nunca se materializa como letras en un papel físico, sino que siempre permanece en su cabeza a la espera de un lugar y un momento adecuado para materializarla. Este mundo intangible, no oficial, ilegal, marginal en el que se mueve Indalecio permite observar con ironía el mundo terrenal en el que se mueven el Padre y el Hijo. Lo que los espectadores veríamos —o lo que los lectores leeríamos— es lo que Indalecio percibe. Se afirma que el teatro es una forma de expresión objetiva al carecer de narrador; aquí no tenemos narrador, pero tenemos el punto de vista de Indalecio, gracias al cual descubrimos lo que se esconde dentro de la tierra. ■



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>

Un CD-ROM (que es un primor)

del Centro de Documentación Teatral

(*El Teatro, revista de espectáculos*)

Santiago Martín Bermúdez

Un CD-ROM
(que es un primor)

del
Centro de
Documentación Teatral

Edita
El Teatro,
revista de espectáculos

Da la impresión de que el Centro de Documentación Teatral (INAEM, Ministerio de Cultura) hubiera cambiado de objetivos y de carácter desde su fundación en la primera mitad de los años ochenta. Da la impresión de que esos objetivos y ese carácter dependían del talante, de la formación e incluso de los caprichos, filias y fobias del director de turno. Sin embargo, todo el mundo sabe lo que es un centro de documentación especializado. No tiene por qué publicar una revista, por mucha que sea su calidad, si ya existen otras parecidas e incluso veteranas. Puede publicar piezas teatrales de autores vivos, y ahí está aquella colección de 24 números, flamantes e indiscutibles, sin duda con su poquito de sectarismo (atención: estas líneas las firma alguien que «entonces» no era autor todavía), pues sorprenden algunas ausencias. Lamentablemente, los recortes pudieron con la colección. Recuperar algo por el estilo no estaría de más, aunque no fueran volúmenes tan espléndidos de presencia; siempre y cuando no se instalara en el CDT un sectarismo reduccionista semejante al que tan dado ha sido ese instituto que va a dejar de serlo y que será agencia estatal, el INAEM (que, sin embargo, se permite tener centro como el CDT, fueran cuales fueran sus orígenes; es decir, nada es irremediable ni para siempre).

Junto a sus cometidos de auténtico centro de documentación, recuperados por completo desde la etapa de Cristina Santolaria y potenciados por la de Julio Huélamo, el CDT lleva a cabo una muy interesante serie de publicaciones en formato CD-ROM. Una de sus hazañas de mayor interés ha sido la de ofrecer un CD-DVD con el contenido facsimilar de los 300 primeros números de la revista *Primer Acto* (excluidos los textos dramáticos por cuestiones comprensibles de derechos de autor). También

se puede contar en formato semejante con los contenidos de otras colecciones, como *Yorik*, *Pipirijaina* y *Teatro* (esta, una revista de los años 50). Se trata de documentos de trabajo de un interés enorme. Tiene un interés enorme pasearse por las páginas de esos documentos para contemplar desde lejos las vigencias, mentalidades, prejuicios, ideologías, manías de cada época: en tal revista se ensaya la acotación y definición del «teatro proletario», y por fechas vemos que estamos todavía en pleno franquismo, ¡qué cosas!; en tal otra se nos invita a un «ajuste de cuentas» con el teatro de Lope de Vega; en la llamada *Teatro* desfilan como imprescindibles e inmortales espectáculos cuyos autores, directores y otros responsables yacen en el olvido tras recibir los favores de alguna institución, ya que no del respetable. Pero también tienen interés estas revistas por la lucha que supusieron por el teatro público, por el teatro y el compromiso, por el teatro independiente de finales del franquismo (Goliardos, por ejemplo), por la dramaturgia viva, por el nuevo teatro, por lo mejor que se hacía fuera de España, por todo eso.

Al lado de esas publicaciones, ha habido otras de un interés diferente. También artístico, también documental, pero de otra índole. Por ejemplo, esos dos volúmenes (creo que de momento van dos) en CD-ROM con fotografías de la colección del Museo Nacional del Teatro, ese museo que dirige con sensibilidad y acierto Andrés Peláez (y que conste que lo piropeamos así por su mérito, no porque sea amigo). Se trata de *Retratos 1850-1900* y de *Retratos 1901-1936 (a-k)*. Esperamos el disco con los retratos de ese mismo periodo, de la letra *ele* en adelante.

Con la digitalización de los 24 números de la madrileña *El Teatro, revista de espectáculos*, el CDT da un salto. Ya no se trata

de revistas de la época heroica de finales del franquismo, cuando creíamos que el porvenir del teatro era algo tan distinto al caciquismo generalizado de hoy. Ahora se trata de épocas que no conocimos. La revista *El Teatro* duró apenas dos años, de 1909 a 1910 (17 de octubre a 27 de marzo). Es una lástima, porque lo que vemos y leemos es jugoso, instructivo, y a menudo una delicia. Lo que vemos son fotografías, caricaturas y dibujos. Lo que leemos son noticias, entrevistas, evocaciones históricas muy sabrosas, y todo ello con una prosa tan de la época, con sus exageraciones en la adjetivación, su pomposidad, sus vigencias ideológicas o morales hoy sucumbidas. Hay que pasearse por el contenido de estas 24 revistas, detenerse en tal o cual lectura. Es enternecedor, y al mismo tiempo es bello y emocionante. Nombres que han transcurrido hacia el olvido, junto a nombres que no han hecho más que crecer con el tiempo, como Valle-Inclán. Por la lectura de estas páginas, de una época en la que el teatro tenía el monopolio de lo dramático (el cine balbuceaba en cuanto a imágenes, y era mudo), comprendemos que la situación del autor vivo es hoy peor que en aquellos años poco halagüeños en los que triunfaban los Quintero y en que Benavente era considerado un genio, mientras que Linares Rivas era un autor «de envidia», que solo trataba «temas importantes». Al menos, estrenaba Valle-Inclán. Poco, aunque no sus mejores obras; pero no tenía frente a él toda una ideología basada en la alianza del poder y el director de escena con voluntad de poder, ideología según la cual... Ya saben ustedes, colegas y amigos, distinguido público en general. Por lo demás, es una época en la que todavía existe el teatro por horas, que es el teatro más popular, y junto a él el teatro por antonomasia, el teatro burgués, y la ópera, con sede en el Teatro Real de Madrid. Sorprende la feria de las vanidades de la ópera, como se desprende de los distintos textos de crónica que podemos leer en esta revista. Y no sorprende sino porque muchos siguen viendo hoy día la ópera como feria de vanidades, incluido algún poco ilustrado y nada ilustre director de coliseo cuyo único mérito es, como casi siempre en la dirección de un teatro, la de la cercanía al poder.

Los contenidos de *El Teatro* tienen tanto interés que esta reseña podría convertirse en relación de las páginas de cada uno de los números rescatados a los archivos. Tras la portada, dedicada siempre a una figura del teatro dramático, o lírico, una segunda con anuncios, de los que ya hablaremos. A continuación, una sección fija, «De otro tiempo», a cargo de Francisco Flores García, en la que cuenta vidas y milagros de cómicas y cómicos de siglos atrás. Por cierto, Flores García era autor de algunos juguetes cómicos de carácter paródico, como el llamado galeotito, de 1883, cuya referencia es *El Gran Galeoto*, de 1881. La grandilocuencia tardorromántica del liberal Echegaray (algo progresista en política, más reaccionario en estética) era a menudo pasto del cachondeo de conservadores como Flores... o de reaccionarios como aquel carlista llamado Ramón del Valle-Inclán. Luis Gabaldón y otros desarrollan mediante relatos costumbristas toda una crónica de lo que era el teatro para la sociedad del momento. Otras secciones se ocupaban de acontecimientos teatrales en otros países europeos. «La semana teatral» era una auténtica crónica de lo que la redacción consideraba más destacado de lo que entonces se hacía en teatro. Hay que repetirlo: el teatro era el único espectáculo dramático en ese momento, no había alternativa, y además la gente no viajaba ni era muy amiga de quedarse en casa, porque las casas eran inhóspitas y todo el mundo se lanzaba a la calle en una ciudad en la que todas las caras eran más o menos conocidas.

El encanto de las imágenes, a casi cien años de distancia, es uno de los valores de este rescate. Y no es menor el interés de esos anuncios que apelan a realidades de la época, tales como las enfermedades por desnutrición, anemia, escrófulas y otras penurias que muy a menudo no son sino enfermedades sociales. Junto a los perfumes, publicidad de hoy y de siempre, como diría cualquier baranda de la prensa, tenemos curiosos reclamos para remediar el estreñimiento, que sorprenden de tan repetidos.

Las fotos de la revista son documentos de primerísimo orden, unas porque conservan lo que por entonces todavía no se llamaba *glamour*; ni mucho menos. Otras porque hablan de la época en que se tomaron y pu-

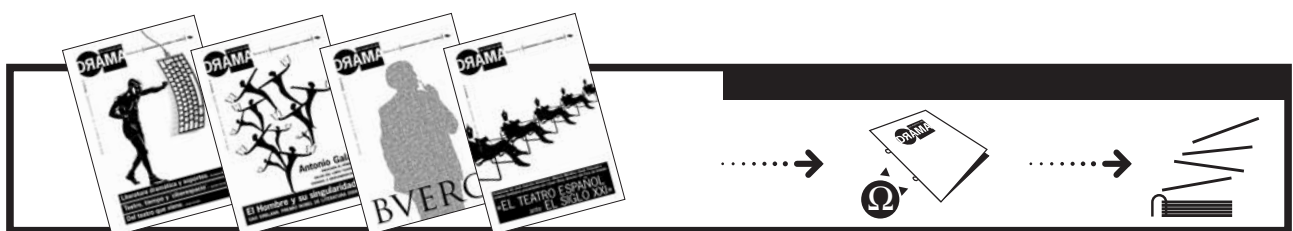


blicaron de manera complementaria a los conceptos que se han vertido sobre aquellos años: lo que hemos llamado exageración en el gesto, que nos hace pensar que si pudiéramos trasladarnos a alguno de aquellos teatros de por entonces y presenciáramos lo que fuera, dramón, comedia o zarzuela, saldríamos bastante sorprendidos en cuanto a exceso de gesticulación, ademanes y muecas. Las caricaturas son a menudo todo un poema, pero hay momentos en que no sabemos qué es más caricatura, si un dibujo de Fresno o una instantánea de tres atletas femeninas de dulce expresión y temible empaque.

Además de la digitalización de los 24 números de *El Teatro*, se nos ofrece aquí una edición facsímil del último de estos números, completo aunque en miniatura, para que nos hagamos idea de cómo era la publicación. En la portada, la actriz Rosario Acosta, con su gato, ataviada para una función titulada *Claudina*, mientras en el interior se nos informa de la semana teatral y de cosas del extranjero, como ya decimos, pero también de «cómo viaja una gran actriz», esto es, cómo viaja Sarah Bernhardt con sus 73 baúles de ropa, ni uno menos. Pero en la cubierta y tapas del CD-ROM aparecen también frag-

mentos de otros números, como ese, impagable, precioso, *El beso en el teatro*: «No queda otro remedio, señoras y señoritas que componéis el mundo de los bastidores... Hay que decidirse á besar de verdad en escena... ó, por lo menos, á aguantar valerosamente el beso que recibáis... Los autores son unos tiranos y así lo han decretado... Eso de besar en el pelo ó simular el beso colocando delante los dedos de la mano, son viejos trucos, mandados retirar, que no engañan al público ni le convencen». Y así sigue y abunda el autor del comentario, en una de las «crónicas extranjeras», ilustrado todo con una fotografía en la que una dama de desparramado y abundante vestido, algo desmayada, algo entregada, vencida y feliz, cierra los ojos ante el revoloteo de un caballero de etiqueta, con sofá bajo ambos y reloj antiguo a punto de dar la medianoche, con cojines, muchos cojines; adivinamos la sonrisa del caballero y comprendemos el éxtasis de la dama. Pie de foto: «Preparación del beso de miss Dudelsac». Y así todo, así los 24 números, señoras y señores.

Esperamos que siga la racha de publicaciones del CDT en este formato. Esto también es documentación teatral, de la más bella, y no de la menos interesante. ■



Así fuimos

de Miguel Signes

¿Y cómo fuimos? Pues, a juzgar por lo que dice uno de los personajes principales de esta obra, unos idiotas. Juicio severo, amargo, melancólico. ¿De verdad es así? El autor de la pieza *La máquina del tiempo* cree que la tesis es defendible y la ilustra con la muerte, el suicidio, de la protagonista, Anamaría, que, incapaz de sufrir que su amado Rafael, el dramaturgo al que ha dedicado toda su vida, pacte en un alarde de posibilismo con el Centro Dramático Nacional, y emborrone así su inmaculada trayectoria de autor maldito, marginal e incombustible, se inmola heroicamente, quién sabe si para impedir con su noble gesto el descarrío final del poeta.

Contado así, el argumento de esta pieza de Miguel Signes (Valencia, 1935) titulada *Así fuimos* y que publica Ediciones de la Diputación de Salamanca (2008) parecería un drama romántico, apasionado, turbulento, de gran gesto, condenado a servir de libreto a algún compositor del siglo XIX (todavía queda alguno) para escribir una ópera. Pero la realidad es muy diferente. La escritura de Signes no tiene nada de romántica. El poeta es sobrio, contenido, didáctico a veces. Sus personajes son reflexivos, razonadores. Se esfuerzan ellos por entender y es transparente que también quieren que el espectador los comprenda. Además, por si fuera poco el relente brechtiano que nos hace levantar las solapas de la americana, Miguel Signes sumerge su fábula en un baño helado metaficcional que nos sorprende y nos devuelve, tiritando, a la cruda realidad, mucho menos heroica, mucho menos romántica (gracias a Dios) y mucho más reconocible. El «así fuimos» inicial se sustituye cáusticamente por un doloroso «así somos».

Miguel Signes pertenece a esa generación nacida en los años treinta y que se ha chupado la Guerra Civil, los años del hambre y de los fusilamientos, la España de olor a sobaco rancio de curas «hideputas» y de militares miserables y carroñeros. La

España donde no se hablaba de ciertas cosas, donde había que apartarse para oír la BBC, donde el talento era peligroso y había que esconderlo o marcharse al extranjero. La España fascista tutelada por los demócratas norteamericanos, la España emigrante, primero a las grandes ciudades, después... mucho más lejos. Y esa España que solo podía mover a la indignación a las almas buenas, como lo es la de Miguel Signes, poco a poco empezó a estirarse, a levantar la cabeza, a abrir la boca aun a riesgo de que se la reventaran, y llegó a soñar con recuperar la dignidad perdida, y empezó a ganar la calle, y la opinión y... y entonces llegó el felipismo. Y de toda aquella ilusión, de toda aquella esperanza, de toda aquella alegría, hizo un amasijo de harapos, los pateó, los arrastró por el fango y terminó convirtiendo el suelo español en un lodazal de mierda y sangre donde solo prosperaban los golfantes, los necios, los sumisos. El último bocado amargo que le quedaba por tragar a Anamaría, el aprendizaje de la decepción, no era fácil. Y menos si ese tránsito se tiene que hacer a solas, mientras una ve como sus amigos, más razonables, agachan primero la cabeza, miran para otro lado después, y finalmente, genuflexos, lamen el esfínter anal de los nuevos próceres; lo más probable entonces es que el desvarío se apodere de la mente y en el horizonte de nuestros días la Parca sonría acogedora.

Pobre Anamaría. A lo largo de *La máquina del tiempo* nos conmueve con sus memorias magnetofonizadas obsesivamente, a la manera del Krapp de *La última cinta*, reflejando poco a poco, en un mosaico fragmentado pero bien reconocible, su experiencia de mujer de su época, sometida, domesticada y, lo que casi es peor, enamorada. Porque el amor de Rafael la esclaviza todavía más. «Él es lo único que no se me ha roto en la vida», confiesa en un momento de debilidad, que es uno de los más emo-

Fermín Cabal

Así fuimos

de
Miguel Signes

Edita
Ediciones de la
Diputación de Salamanca,
2008

Colección
Lengua y Literatura,
n.º 24



tivos de la obra. Pero el autor, y cómo se lo agradecemos, se apiada finalmente de ella y, acudiendo a la magia del teatro, la devuelve a la vida, como Blancanieves, como Jesucristo, como ET, como tantas almas cándidas que han iluminado nuestra infancia (también cándida, porque de lo que se come se cria). Una magnífica sorpresa final que nos obliga a reconsiderar radicalmente la historia, deparándonos una aristotélica anagnórisis contundente: no era esa la verdadera Anamaría, sino un fantasma producto de la mente de su marido, que así la ve, así la escucha, o así la imagina narcisistamente. La verdadera Anamaría no ter-

mina de creerse la historia, y con todo derecho, porque no es la suya, y se lo advierte a su cónyuge: «Nadie se creará que la protagonista se suicide por ese motivo». ¿No? ¿Entonces no te gusta?, pregunta atribulado el autor dramático. Y Anamaría contesta, a mi juicio con toda la razón del mundo: «Me gusta, me gusta mucho. Y me gustará todavía más cuando te atrevas a corregirla. Cuando te atrevas a decir la verdad sin tapujos. Cuando escribas con las tripas y abandones la pía ilusión de que la razón puede dar cuenta del mundo. Puede ser una gran obra. Y no te preocupes: no te la estrenará el Centro Dramático». ■

Visita nuestra web

www.aat.es

EL PORTAL DE LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA.

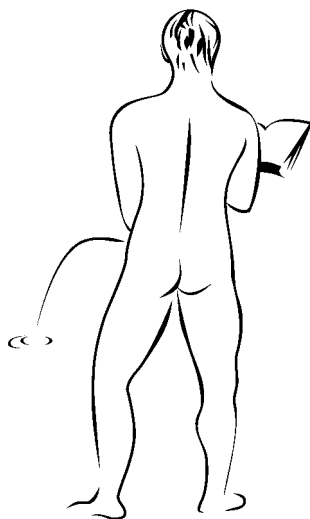
AUTORES, BIOGRAFÍAS Y SINOPSIS DE OBRAS DE TEATRO.



El teatro también se lee

La lectura de teatro es curativa

Manuel Martínez Mediero



Tiene también este acto un gran valor, como es el de creer en la lectura teatral. Está muy corrida la especie de que leer teatro es muy aburrido. Este malhadado hado ha avanzado hasta el extremo de que en algunos parece como si se temieran una involución en los lectores de novelas cansados de leer puestas de sol. Nos quieren hacer comulgar con ruedas de molino de que para leer teatro hay que estar loco, cuando es todo lo contrario. La lectura de teatro es curativa. Yo mismo he recomendado en estados de ansiedad la lectura de *Maribel y la extraña familia*; el *Don Juan Tenorio* para enfermos de próstata y *La venganza de Don Mendo* para enfermedades de larga duración, como la tuberculosis. Yo que fui un joven tuberculoso me consta que me dio un gran resultado leyéndola en voz alta con mi padre. Para una curación total hay una medicina magistral: tomar en grageas el último capítulo del *Quijote*, ese de «en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño». Cualquier cosa menos leer la novela actual, que te vuelve impotente, y no digamos el *Premio Planeta*. En una palabra, por salud mental hay que negarse a la novela, que siempre se necesita de dos amigos para que hablen bien de ti y de la novela y así salir del ostracismo. El teatro es relajante. Leer a Benavente tiene la gran virtud de que aprendes gramática, las dos gramáticas, la Gramática española y la gramática parda. Si eres de derechas, necesitas tener debajo de la almohada *Los intereses creados*. Pero además de todo lo que se nos ocurra, la lectura teatral cura, y cura todos los males. No digo nada si eres un romántico empedernido como Miguel Murillo. Entonces la lectura de *Cyrano* es obligatoria.

Por favor, lean teatro y serán felices y además aprenderán a serlo, y se curarán de una enfermedad gravísima que nos obliga a leer periódicos, y estos a leer sobre todo novelas premiadas, que son además las peores: ellas son los declarados enemigos de la lectura del teatro. Pues hoy voy yo a decir algo insólito: leer teatro cura el cáncer, el hígado, la próstata; leyendo teatro se mea mejor, duermes dulcemente, y encima puedes amar a las mujeres más raras jamás conocidas por uno. Si no fuera por el teatro, jamás habiéramos conocido a Julieta, ni a Desdémona, ni a Tamora, ni a Electra, ni a Antígona. Ni a actrices como Lola Membrives, ni Pepita Díaz, ni a Margarita Xirgu. Lo que ha hecho la novela es copiarlas malamente.

Por favor, lean teatro. ■

El Instituto del Teatro de Madrid se pone en marcha

Ignacio Amestoy

Tarde del 8 de octubre de 2008. José Luis Gómez acoge en La Abadía el acto de presentación del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM). El acto lo presiden el rector de la Complutense, Carlos Berzosa; su decano de la Facultad de Filología, Dámaso López, y el promotor y director de ITEM, Javier Huerta. Pronuncia una conferencia el dramaturgo Ernesto Cabello, sobre «La escena representa Madrid». A lo largo del acto, entre las intervenciones, alumnos de la RESAD interpretan fragmentos de Shakespeare, dirigidos por Mariano Gracia, con dramaturgia de José Padilla. Una brillante presentación.

En 2009 tiene previstas el ITEM relevantes actividades. Para mayo, el primer número de la revista *Pygmalion*. Para septiembre, la presentación de la colección «Breviarios de Talía». Para noviembre, la celebración de un congreso, por el centenario del *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega. Esta última cita pretende analizar, por estudiosos y profesionales del teatro, no solo nacionales, la proyección del Fénix en el mundo, bajo título del *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo*.

Entre los muchos objetivos del ITEM, el de «ser un centro que ponga en relación el mundo de la universidad y el de la escena». Un objetivo fundamental que, antes que Javier Huerta, otros catedráticos han intentado llevar a cabo, con logros muy meritorios. Lejos de los planteamientos fundamentalistas de renombrados docentes que consideraban teatro el que se encontraba en el papel más que en la escena, nombres como Ricard Salvat, uno de los cualificados introductores de Bertolt Brecht en España, en la Universidad de Barcelona; César Oliva, emblemática figura del teatro universitario, en la Universidad de Murcia, o, también, Ángel Berenguer, en la Universidad de Alcalá, establecieron puentes entre los escenarios y las aulas.

Importante fue la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), de 1990, que amplió las Enseñanzas de Arte Dramático. A la especialidad de Interpretación se agregaron las de Dramaturgia, Dirección y Escenografía. Sin duda, se incrementó notablemente el espacio de reflexión en unas enseñanzas que ya sobrepasan, en la RESAD de Madrid, los 177 años de existencia y que habían estado proyectadas hacia la práctica. Autoridades como Hermann Bonnín, Ricardo Doménech, Rafael Pérez Sierra o Lourdes Ortiz han sido vertebradores del significativo cambio.

En los últimos años, un personaje singular, Javier Huerta, catedrático de la Complutense, ha sorprendido al

mundo de la escena como editor y redactor —con un plantel admirable de colaboradores— de dos obras: *Historia del Teatro Español*, en Gredos, y *Teatro Español de la A a la Z*, en Espasa. En la primera, no solo se tiene en cuenta la literatura dramática y la teoría teatral, sino el arte escénico, su transmisión y recepción. En la segunda, se da cuenta de los autores y sus obras, pero también de los demás integrantes del hecho teatral, de los productores a los apuntadores.

Huerta es el factótum del ITEM. Su intención ha sido la de «cubrir un importante hueco en los estudios universitarios: un centro que acoja la investigación y la enseñanza sobre el teatro en sus aspectos teóricos, históricos y críticos», poniendo de manifiesto el hecho de que «el teatro es una parte sustancial de la tradición española». Huerta se lamentaba de que el teatro no hubiera merecido «su reconocimiento oficial en tanto un área de conocimiento propio en el ámbito universitario», cosa que sí se había logrado en otros países de nuestro entorno.

Ante esta situación, Huerta, con un grupo de profesores de la Complutense, de la UNED, de la Carlos III y de la RESAD, más investigadores del CSIC, propuso al siempre receptivo rector Berzosa la creación del ITEM, que se constituyó en 2007 como instituto complutense. Y se propone, además de actividades como las arriba apuntadas, acoger las enseñanzas específicas que sobre teatro se impartan en la Complutense: el actual curso de doctorado «Historia y Teoría del Teatro», y un futuro máster en «Teatro y Artes Escénicas», ya dentro del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES).

El compromiso más destacado del ITEM es el congreso conmemorativo del Arte Nuevo lopesco. Un ejemplo de que nuestro mejor teatro no ha sido llevado a las tablas a tontas y a locas. Desde Torres Naharro a Sanchis Sinistera, pasando por Lope, Moratín, Jardiel o Buero, nuestros autores han elaborado unas preceptivas, más o menos explícitas. Si el uno tenía en cuenta que el decoro era «como el gobernalle en la nao», el otro aprecia la «distancia estética» de la teoría de la recepción, y los más, como Lope, observarán «la cólera del español sentado»... La mayor parte de los autores saben, como Kant, que también en el teatro «no hay nada tan práctico como una buena teoría». Es lo que Huerta intenta poner en claro al fundir universidad con profesión en el ITEM. Suerte. ■

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

