

LAS PUERTAS DEL  
**DRAMA**

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



Siglo XXI. Primavera 2001. Número 6



# LA REESCRITURA DE LOS CLÁSICOS

Andrés Pociña. Jorge Márquez. Joseph Lluís Sirera. Carmen Morenilla Talens. Juan V. Martínez Luciano.

PRESIDENTE DE HONOR  
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE  
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE  
Domingo Miras

SECRETARIO GENERAL  
Santiago Martín Bermúdez

TESORERA  
Patricia Población

VOCALES  
Fernando Almena Santiago  
María Jesús Bajo Martínez

David Barbero  
Josep María Benet i Jornet

Fermin Cabal Riera  
Salvador Enríquez

Yolanda García Serrano  
Juan Alfonso Gil Albors

Manuel Lourenzo  
Ignacio del Moral

Antonio Onetti  
Juan Polo

Laila Ripoll  
José Sanchis Sinisterra

Miguel Signes Mengual  
Pedro Manuel Villora

CONSEJO DE REDACCIÓN  
Fermín Cabal

Jesús Campos García  
Salvador Enríquez

Alberto Fernández Torres  
Santiago Martín Bermúdez

Ignacio del Moral

EDITA  
AAT

DEPÓSITO LEGAL  
M-6443-1999

ISSN  
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES  
Martín Moreno y Pizarro

www.mmptriana.com

IMPRIME  
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR  
500 pts. 3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)  
1.500 pts. 9 €

OTROS PAÍSES  
2.000 pts. 12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:  
C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid

Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92

E-mail: aat@aat.es

http://www.aat.es

**Las puertas del drama**

(Cabecera inspirada en una frase de *El público* de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida  
la reproducción total o parcial  
de esta publicación

por cualquier medio o procedimiento  
sin la previa autorización por escrito  
de sus autores y de la AAT

S U M A R I O

**3. Tercera [a escena que empezamos]**

Escribir sobre lo escrito

Jesús Campos García

**4. Sobre la reescritura de los clásicos**

Andrés Pociña

**11. Versiones y visiones de los clásicos (una vez más)**

Jorge Márquez

**15. La adaptación de los clásicos (una reivindicación necesaria)**

Joseph Lluís Sirera

**18. Sagunt 2001. «El perfil de les ombres»**

Carmen Morenilla Talens

**22. La reescritura de los clásicos en el teatro inglés**

Juan V. Martínez Luciano

**24. Entrevista**

José Luis Alonso de Santos

Ignacio de Moral

**30. Casa de citas o camino de perfección**

**31. Libro recomendado**

*Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro* de Antonio Regalado

Santiago Martín Bermúdez

**35. Cuaderno de Bitácora**

*Si un día me olvidaras*

Raúl Hernández Garrido

**38. Reseñas**

*Bésame macho* de Pedro Manuel Villora. Por Alberto Miralles.

*Discretamente muerto y otros textos breves* de Fernando Almena. Por Miguel Signes.

*Posteatro* de Joan Brossa. Por Jerónimo López Mozo.

**43. El teatro también se lee**

María Luisa López Vidriero

**44. El misterio de Elche**

Alberto Miralles



**(ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



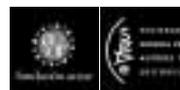
INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA  
SUBDIRECCIÓN GENERAL  
DE TEATRO



DIRECCIÓN GENERAL  
DE COOPERACIÓN  
Y COMUNICACIÓN  
CULTURAL



**Comunidad de Madrid**  
CONSEJERÍA DE CULTURA  
Dirección General de Promoción Cultural



**CEDRO**  
Centro Español de  
Derechos Reprográficos



# SOBRE LA REESCRITURA DE LOS CLÁSICOS

[Andrés Pociña]  
Universidad de Granada



---

El fenómeno de la reescritura como hábito dramático normal se da ya desde el comienzo del teatro griego.

---

1. El desarrollo histórico del teatro occidental no es otra cosa que una eterna reescritura. Es esta una verdad que ya tenía muy clara, nada menos que a mediados del siglo II a. C., el comediógrafo Terencio: los Prólogos de sus seis *Comedias*, reflejo de un eterno conflicto con sus competidores en los escenarios de aquel tiempo, nos ofrecen una lección sobre la esencia de la originalidad dramá-

tica que todavía hoy resulta aprovechable. En abril de 161 estrena Terencio la mejor de sus piezas, *El eunuco*: como siempre, se le acusa de plagio, de coger escenas de aquí y de allí para construir una comedia, de carencia de fuerza dramática; él contesta a la acusación más reiterada, la relativa a la falta de originalidad, con una afirmación contundente: “ya no se puede decir nada que no se haya dicho antes”

---

*(nullum est iam dictum quod non dictum sit prius)*. Lo cual era cierto, como veremos, pero no invalidaba para nada la posibilidad de seguir haciendo teatro, esto es, de seguir diciendo lo ya dicho, a condición de hacerlo de otro modo, de presentarlo de forma diferente, de construirlo mejor. Tal como había hecho ya antes de forma habitual Plauto, a Terencio no le preocupa en absoluto reconocer que sus originales se hallaban fundamentalmente en la comedia griega de Menandro: por ejemplo, al comienzo de *Formión*, el Prólogo actuando en nombre de Terencio confiesa a los espectadores que van a ver una comedia que en griego se titulaba *Epidicazomenos*, en latín *Formión*, y sin embargo insiste en que se trata de una comedia nueva. ¿Cómo es posible?

El fenómeno de la reescritura como hábito dramático normal se da ya desde el comienzo del teatro griego, existiendo multitud de ejemplos que sostienen de maravilla esta afirmación: en la rápida sucesión de los tres grandes artífices de la tragedia, es curioso comprobar que ninguno de ellos sintió el menor recelo en reescribir argumentos ya puestos en escena por sus predecesores: una tragedia sobre *Filoctetes* escribió Esquilo, otra Sófocles, otra Eurípides; a nuestro tiempo solamente ha llegado la de Sófocles, pero a buen seguro que comprenderíamos el por qué de esa aparente repetición si hubiésemos tenido la fortuna de conservar las otras dos. Podemos comprobar esto que digo, por mayor suerte, en el caso de las dos *Electra*, la de Sófocles y la de Eurípides, tan distintas por encima de su semejanza. Y es que el drama griego y latino fundamenta la originalidad, por difícil que a veces nos resulte comprenderlo, no en la trama en sí, en la esencia del argumento, sino en la forma de desarrollar, de darle forma literaria, de proveer de textura dramática, a la historia que le sirve de base. Ningún romano que yo haya leído acusó jamás de plagio a los dramaturgos que compusieron, es decir, que reescribieron, el drama de *Medea*: y sin embargo hubo muchos, al menos una media docena, algunos casi estrictamente contemporáneos entre sí: Quinto Enio, Lucio Acio, Ovidio, Lucano, Séneca, Curcio Materno... ¿Qué diríamos en nuestro

mundo de alguien que tal hiciese, por ejemplo en el campo de la novela?

Cuando el teatro pasa de Grecia a Roma, esa concepción ya existente de la emulación como base del avance en la creación teatral, es decir, del valor fundamental de la reescritura, se convierte en norma. Los primeros dramaturgos romanos, con Livio Andronico a la cabeza, reescriben en latín las tragedias y las comedias de los griegos, siendo bastante excepcionales tanto la creación de nuevos tipos de obra como la de nuevos argumentos. Se diría, pues, que el fenómeno de la reescritura es esencial en la concepción de la actividad teatral, cosa que conviene tratar de entender, para no caer en la absurda y poco inteligente tentación de considerar que los creadores teatrales son gente profundamente falta de imaginación, siendo así que pocas artes como la dramática se sirven de esta cualidad del espíritu.

2. Nos habíamos propuesto tratar de la reescritura de los clásicos en el terreno del teatro. Al decir clásicos estamos entendiendo, aquí y ahora, los dramaturgos griegos y latinos, los llegados a nosotros, es decir, tan sólo ocho individuos (Esquilo, Sófocles y Eurípides en la tragedia griega, Aristófanes y Menandro en la comedia; Plauto y Terencio en la comedia latina, Séneca en la tragedia). No es inútil recordar que son muy pocos, y que su obra se reduce a cuarenta y cuatro tragedias y treinta y siete comedias, no siempre conservadas en estado óptimo, pero representables a fin de cuentas, a las que hay que sumar las dos, tres, o hasta cuatro, comedias de Menandro susceptibles de ofrecer un texto escenificable. Muy poco teatro, por lo tanto, sobre todo si pretendemos sostener que buena parte de lo que vino después de él fue fundamentalmente una reescritura. También eso precisaría de una explicación.

Tenemos sólo ocho autores y sólo ochenta y pocos dramas para hacer girar en torno a ellos no sólo el punto de partida, sino el futuro del teatro europeo. Muy pocos, ya lo he dicho, pero enormemente variados, con cuatro maneras de enfrentarse al hecho trágico tan dispares como las de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca, y tres planteamientos de la esencia

---

Tenemos sólo ocho autores y sólo ochenta y pocos dramas para hacer girar en torno a ellos no sólo el punto de partida, sino el futuro del teatro europeo.

---

---

Cierto es que el teatro clásico resulta muy grande, de una excelencia que nos admira y con una capacidad sorprendente de tocar nuestros corazones y nuestros espíritus.

---

de lo cómico tan originales como son los que representan Aristófanes, Plauto, Menandro-Terencio. Les llamamos clásicos, utilizando un término selectivo de etimología bien poco grata, y nos acogemos para su empleo a la definición de la Academia: “Dícese del autor o de la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte”. Y pensamos: si son tan variados, tan ricos, tan susceptibles de imitación, incluso a pesar de la escasez de su número, hay que suponer que la reescritura de sus obras debería siempre superar con creces al original, pues en caso contrario resulta perfectamente inútil.

Es aquí donde entra un primer nivel de reescritura, que quizá sería preferible denominar reinterpretación: un drama clásico (como cualquier drama bueno, por otra parte) se reescribe cada vez que se reinterpreta, incluso sin necesidad de cambiar una palabra del texto. Asistía yo hace tres días a la representación de la *Medea* de Eurípides en el Teatro Romano de Mérida. Acabo de escribir, intencionadamente, “la *Medea* de Eurípides”, pero ¿era la de Eurípides? ¿O era la de Michael Cacoyannis? ¿O la de Nuria Espert? ¿O la de Ramón Irigoyen? En principio sería la de Eurípides, porque Ramón Irigoyen ha hecho una traducción directa del griego, sin apartarse del original; Cacoyannis ha llevado a cabo una reconstrucción académica en los aspectos más variados de la puesta en escena, que para colmo estaba concebida para su realización en un teatro antiguo auténtico; Espert no hacía nada fuera de lo aconsejable por el guión... (y José Sancho, por su parte, era víctima de una afonía que hacía casi imposible seguirlo). Pero ni aun así era la *Medea* de Eurípides, porque allí no estábamos, en la cavea, el pueblo ateniense de 431 a. C., con sus problemas, sus intereses y su capacidad de comprender, vivenciar y contextualizar las ideas y los comportamientos de Medea, de Jasón, de Creonte, del Coro. Al margen de la labor de Eurípides-Irigoyen, de Cacoyannis, de Espert-Sancho-Palenzuela-Frau-Güijar-Coro, y sin olvidar todos y todas quienes intervienen en el montaje, cada receptor tenía la posibilidad, o mejor, la necesidad, la obligación, de hacer una relectura del drama, porque una madre vilipendiada que mata a sus dos hijos en el siglo V a. C. es muy diferente de

(aunque tiene bastante que ver con) una madre que lo hiciera en nuestro tiempo. Ahí reside el interés del autor clásico, de su reestreno y de su reinterpretación o reescritura: *Medea*, la de Eurípides y los varios cientos de “Medeas” que le siguieron, entre ellas la de Irigoyen-Cacoyannis-Espert-Sancho-Etcétera, seguirán siendo objeto de atención y de interés mientras la humanidad tenga la capacidad de conmoverse ante una madre que da muerte a sus dos hijos, por la razón que sea, que ahí reside la clave fundamental de las posibles reescrituras.

3. ¿Por qué ese hábito, o casi norma, o casi manía, de las reescrituras teatrales? La pregunta no carece de su sentido, puesto que las contestaciones pueden ser varias. La más inmediata, por tanto la más sospechosa, consistiría en sostener que aquel teatro en sus dos vertientes trágica y cómica que produjeron los griegos y que luego conservaron en parte y complementaron los romanos ofrece un *corpus* dramático en el que ya está dicho y hecho todo, como quería Terencio, y con tal perfección que es imposible superarlo, de modo que no quedaría más remedio que reescribirlo. Como es obvio, no se trata de eso. Ciertamente es que el teatro clásico resulta muy grande, de una excelencia que nos admira y con una capacidad sorprendente de tocar nuestros corazones y nuestros espíritus, pero esto no quiere decir en modo alguno que deba considerarse cerrado el ciclo del buen teatro cuando llegamos al final del teatro de Roma, que nada puede hacerse ya comparable, que es imposible emularlo: decir que cualquier tiempo pasado fue mejor no deja de ser un nefasto lema de conservadores. Más bien ante esa grandeza de los clásicos caben dos posturas: su reestreno y su reescritura. Entra la primera sobre todo en el ámbito del director, que tiene siempre la posibilidad de volver al dramaturgo clásico a sabiendas de lo que este adjetivo significa, en la seguridad de que encontrará allí siempre algo que seguir transmitiendo. La reescritura en el sentido de entrar a lleno en el texto original y hacer de él una reinterpretación, más o menos profunda, es en cambio más propia de dramaturgos; conlleva una carga muy

---

grande de amor y de admiración al modelo clásico, un gran valor por parte de quien se atreve a realizarla, un gran riesgo en fin, pues siempre estará fijado muy alto el listón comparativo. Un aspecto que pienso que no debe olvidarse nunca es que el dramaturgo moderno que reescribe una obra clásica realiza una labor de emulación literaria, está comportándose como un dramaturgo clásico: la maestría del resultado será lo único que deberemos juzgar, pues el procedimiento es a todas luces absolutamente lícito.

Las razones de lanzarse a reescrituras pueden ser múltiples, y cada dramaturgo puede tener las suyas. A veces resultan claras, otras no tanto. Recordaré a este propósito un ejemplo nítido del que me he ocupado bastante, el de las reescrituras de teatro clásico de Miguel de Unamuno. En 1918 estrena Unamuno, en el Ateneo de Madrid, su tragedia *Fedra*; los pasos de su composición y lo que el ilustre filósofo pensaba de ella todavía podemos descubrirlos en nuestro tiempo gracias a una serie de cartas en las que habla don Miguel con entusiasmo de esta obra a personajes tan variados como el actor Fernando Díaz de Mendoza (el marido de doña María Guerrero), el poeta portugués Teixeira de Pascoaes, el hispanista italiano Gilberto Beccari (que tradujo precisamente dicha *Fedra* unamuniana al italiano). Reconoce siempre Unamuno que su argumento se basa en la tragedia *Hipólito* de Eurípides y en la *Phèdre* de Racine, es decir, en un texto griego y en una reescritura francesa del mismo; sin embargo, insiste en que su obra tiene “un desarrollo completamente distinto y puesta la acción en la época contemporánea. La tragedia ocurre ahora y mi *Fedra* es cristiana”. Tenemos, pues, todos los elementos que justifican la razón de su reescritura: Unamuno conoce perfectamente el drama del que parte, pues nunca será suficientemente ponderada su labor como profesor de literatura griega en la Universidad de Salamanca, y su conocimiento de las dos literaturas clásicas, mucho más profundo de lo que a veces se cree y se afirma; sin embargo escribe una tragedia completamente distinta, y hasta acuña para ella el término de “tragedia desnuda”. A su *Fedra* le pasa más o menos lo mismo que a la desdichada heroína de

Eurípides, pero con un nuevo ingrediente trágico, porque ahora se trata de una esposa cristiana, y en el enamoramiento de su hijastro entra una concepción del pecado, de la honestidad, de la familia, de la sociedad, que no se encuentra en el original griego. La reescritura de la *Fedra* de Eurípides por Unamuno queda perfectamente justificada, y su personaje Fedra, representado en 1918 pero creado en 1910, es tan original, o incluso más, que el de La Raimunda de *La malquerida* de Benavente (1913), por mucho que se trate de una reescritura de un personaje de Eurípides-Racine. Sin embargo Unamuno, ya lo he dicho, conocía muy bien la tragedia griega, y por lo tanto era consciente de que su *Fedra* cristiana no era una tragedia clásica, sino algo distinto; por eso, cuando Margarita Xirgu le pide una tragedia clásica para ponerla en escena en el recién recuperado Teatro Romano de Mérida, lo que hace nuestro escritor es una mera traducción, excelente desde luego, en cuyo manuscrito podemos leer “*Medea*. Tragedia de Lucio Anneo Séneca, traducida sin cortes ni glosas del verso latino a prosa castellana por Miguel de Unamuno”. Lo que representaron el 18 de junio de 1933 en Mérida Margarita Xirgu como Medea y Enrique Borrás como Jasón era la *Medea* de Séneca, reescritura latina de la *Medea* de Eurípides, traducción española de Unamuno, es decir, una tragedia clásica traducida. De esta suerte, con su *Fedra* y su *Medea*, Miguel de Unamuno nos ofrece un magnífico ejemplo de en qué consisten la reescritura y la versión respectivamente de un drama clásico.

4. La reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar, de movernos a pensar por qué aquel personaje se comportó de tal manera, por qué hizo lo que hizo; entonces nos sugiere la posibilidad de llevarlo a otro ambiente, de cambiar el rumbo fatídico de su historia, de recrearlo a nuestro modo. Vuelvo a la definición de los clásicos como “modelos dignos de imitación”, y quizá haya que ampliarla, hacerla más rica, porque el clásico es por encima de eso el autor eterno, que a cada época distinta tiene una cosa distinta que transmitir, un sentimiento nuevo que comunicar.

---

La reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar.

---

---

El hecho de reescribir  
entraña admiración y  
respeto con relación al  
modelo clásico.

---

Esa es la razón de que haya tan pocos clásicos, y de que a veces nos parezca que hay temas que se reiteran hasta la saciedad, que vuelven una y otra vez insistentemente, como Medea, Edipo, Fedra, Orestes, Ifigenia, Anfitrión, Penélope...

La reiteración de las reescrituras es una confirmación incuestionable de la riqueza de interpretaciones que reside en el original. Eurípides no fue el primero que hizo una *Medea*, pero su tragedia, que ya era una reescritura, dejó abierto un filón de interpretaciones a todas las mentes y a todas las épocas que probablemente no se agotará nunca. Y es que ocurre que la propia *Medea* de Eurípides abriga en sí múltiples lecturas, múltiples interpretaciones, y en consecuencia múltiples reescrituras: se le suele llamar el drama de la venganza, el de la cólera femenina, nunca el drama del amor, pues Medea no está enamorada de ese pobre hombrecillo que es Jasón, ni tampoco se mueve por celos. Pero hay otras posibilidades, y así, sin moverse un ápice del texto de Eurípides, personalmente yo considero que es la injusticia, el ultraje, la indefensión jurídica, y por tanto la cólera, y de ahí la venganza, quienes mueven los hilos de la *Medea* de Eurípides, una mujer que, si bien es cierto que se nos recuerda que estuvo muy enamorada, no funciona por amor a lo largo de la tragedia del griego. Leyendo a Eurípides, o mejor, asistiendo a una buena reposición sin falsificaciones, tal vez sería acertado observar el caso de Medea como el de una mujer tratada injustamente, o el de la mujer marginada en el seno de la familia y en el de una sociedad extranjera, o el de la mujer víctima de una incapacidad de refrenar sus impulsos... Muchas posibilidades, pues; por lo tanto, no es extraño que fueran tan incontables sus reescrituras. En cambio en Séneca Medea es otra, una mujer profundamente enamorada, a la que la traición saca de quicio y la sume en un arrebató prolongado de locura, sazonado con los ingredientes que le aporta su condición de bruja.

El teatro europeo leyó a *Medea* en las versiones de Séneca sobre todo, también en los textos no dramáticos de Ovidio, posteriormente en fin en la tragedia de Eurípides, y salieron las reescrituras que salieron. Sin movernos de nuestro mundo

más próximo, son tres de nuestras figuras cumbres del teatro español del Siglo de Oro, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla quienes compusieron, mejor dicho crearon, tres de las más curiosas reescrituras del tema de *Medea*. En *El vellocino de oro* Lope de Vega toma el argumento de *Medea* en sus comienzos, no en la fase final en Corinto, cuando abandonada por Jasón asesina a sus hijos; de este modo, descartando los aspectos más trágicos de la historia, el Fénix de los Ingenios logra construir una comedia, en el sentido clásico del término, en la que el personaje central, la atroz Medea de Séneca, se convierte en una dama inteligente, simpática, que enamora a un valiente capitán, le ayuda con sus artes brujeriles, y acaba huyendo con él; naturalmente, para que la reescritura sea más completa, no rehuye Lope el más puro anacronismo, forzando una relación del vellocino de oro que van a buscar Jasón y los argonautas con la Orden del Toisón de Oro, fundada en el año 1492 por Felipe III el Bueno, y a la que pertenecía por supuesto el rey por aquel entonces en el trono, Felipe IV. ¡Vivir para ver!

Pero más lejos aun va en su reescritura Calderón de la Barca con su auto sacramental *El divino Jasón* (que, en mi opinión, pudiera no ser obra de Calderón, sino posiblemente de Lope): puestos en la misma aventura de ir a buscar el vellocino de oro, con la más inesperada de las alegorías (o metamorfosis, si se prefiere) Jasón, aquel personaje que trataba Eurípides con tan poco apego y que pocas veces logró suscitar la simpatía de cuantos reescritores y reescritoras de *Medea* en el mundo han sido, se convertía en nada menos que Cristo, y Medea, la bruja, la mujer sin freno, la colérica, la filicida, pasa a ser el Alma, en el sentido más cristiano de la palabra. Como se logra semejante transformación sólo el texto calderoniano puede mostrárnoslo.

Por su parte Francisco de Rojas Zorrilla, en *Los encantos de Medea*, hace la tercera de las grandes reescrituras, desarrollando la misma parte del argumento que Eurípides-Séneca, de modo que ni realiza una comedia como Lope, ni un auto sacramental como Calderón, sino una tragedia, bastante próxima a las clásicas,

---

sobre todo a la de Séneca, aunque con evidentes concesiones al teatro de su tiempo, como la presencia de Mosquete, el inevitable gracioso, compañero de Jasón. Una tragedia que, para colmo de reescrituras, será a su vez convertida en comedia por el famoso dramaturgo portugués António José da Silva “O Judeu”, que elabora de una manera fantástica el drama de Rojas Zorrilla, y la convierte en una ópera para ser representada con marionetas, función que lleva a cabo en el Teatro do Bairro Alto de Lisboa en el mes de mayo del año 1735.

A partir de ahí, las incontables reescrituras de *Medea* en todas las latitudes y en todos los tiempos son la demostración más palmaria del hecho de que la reelaboración del tema clásico sigue implantado en la esencia del desarrollo teatral con la misma pujanza con que lo estaba en Grecia y en Roma. Mucho es lo que se ha publicado y se seguirá publicando sobre las incontables reescrituras del tema clásico, de las que podríamos entresacar como obras verdaderamente merecedoras de ocupar un lugar señero en la historia del teatro, constriñéndonos exclusivamente al ejemplo que he tomado, la *Médée* (1635) de Corneille, la *Miss Sara Sampson* (1755) de Lessing, la *Medea* (1786) de Klinger, la *Médée* (1813) de Lamartine, la trilogía *Il Velloccino de Oro* (*Der Gastfreud*, 1818; *Die Argonauten*, 1819; *Medea*, 1820) de Grillparzer, la *Médée* (1854) de Legouvé, la *Médée* (1898) de Catulle Mendès, la *Asie* (1931) de Lenormand, la *Medea* (1946) de Robinson Jeffers, la *Médée* (1946) de Anouilh, la *Lunga notte di Medea* (1949) de Corrado Alvaro, la *Medea* (1966) de Vauthier y Lavelli, la *African Medea* (1968) de Magnuson, la *Gota d'Agua* (1975) de Paulo Pontes y Chico Buarque... También abundan en el teatro próximo a nosotros, donde las reescrituras de *Medea* son muy frecuentes, destacando en ellas piezas realmente afortunadas, como *Medea la encantadora* de José Bergamín (1954, con su interpretación onírica de las acciones de Medea, que la limpia de su crueldad intrínseca), la *Medea* de Alfonso Sastre (1958, reescritura, no simple traducción, de Eurípides, para facilitar su recepción: en palabras del dramaturgo, una “puesta al día”), la *Medea* de Alberto González Vergel (1973, una

sorprendente transposición de la *Medea* senecana a la América inca e hispana del siglo XVI), la *Medea es un buen chico* de Luis Riaza (1981, recreación profunda del mito clásico, apenas identificable como reescritura de aquél), la *Medea dos fuxidos* de Manuel Lourenzo (1983, en gallego, una reescritura política, llevada al ámbito de los fugitivos de la Guerra Civil española en las montañas de Galicia), la *Medea* de Eduardo Alonso y Manuel Guede (1987, en gallego, una reinterpretación basada en las *Medea* de Eurípides, Séneca y Anouilh). Pido disculpas por los cientos de *Medea* que se me quedan en el teclado, entre ellas muchas sin duda apreciables...

5. Decía más arriba que el hecho de reescribir entraña admiración y respeto con relación al modelo clásico, pero también un gran valor y osadía por parte de quien se enfrenta a semejante tarea: siempre tendrá ante sí el texto original como temible término de comparación. Son dificultades que, como acabamos de comprobar con la simple enumeración de unas cuantas (muy pocas) reelaboraciones de *Medea*, no parecen haber preocupado excesivamente a multitud de dramaturgos de los últimos siglos; de este modo, en las épocas más recientes del teatro occidental se puede afirmar que una parte considerable de lo creado consiste en reescrituras de textos dramáticos o no dramáticos de la época clásica grecolatina. Por esta vía se ha llegado a resultados excelentes, como tantos de los que he recordado y muchos más que podría traer aquí; pero no es menos cierto que tampoco sería difícil aportar una nutrida lista de desastres conseguidos merced a este procedimiento de creación literaria. Y es que no cabe duda de que un dramaturgo, real o pretendido, no rico en entendimiento y luces, puede encontrar un filón magnífico de temas a reelaborar en los grandes maestros. Por eso, cuando decimos que la reescritura dramática es un sistema de creación perfectamente válido, hemos de pensar también que existen muchas maneras de hacerla; del mismo modo que un drama de argumento original, si es posible que haya alguno, puede resultar un fracaso completo, la reescritura exige un saber hacer dramá-

---

La reescritura  
dramática es un  
sistema de creación  
perfectamente válido.

---

---

tico que no todo el mundo posee. Aunque sea penoso tener que citar casos negativos, veamos dos ejemplos de reescritura, uno positivo, otro nefasto, en mi opinión.

Para el primero recordaré *La tejedora de sueños*, obra bien conocida de Antonio Buero Vallejo, estrenada el 11 de enero de 1952. Como es sabido, no se trata de la reescritura de un drama antiguo, sino del relato épico de las relaciones de Penélope y Ulises, cuando éste regresa a Ítaca después de muchos años de ausencia, según se narra en la *Odisea* homérica. La trama le venía dada a Buero por el poema griego, así como el escenario, el contexto temporal, los personajes, en los que apenas introduce leves cambios. Sin embargo la reescritura bueriana es profunda, también sorprendente: a partir de la imagen homérica de aquella esposa solitaria, que espera fiel y paciente el regreso del marido que se había ido a la guerra, la tradición creado un modelo de la esposa ejemplar, a la que no logran vencer ni la larga ausencia, ni la soledad en el lecho, ni el acoso de varios pretendientes. Buero, en cambio, nos presenta a una heroína más humana quizá, que sí ha cedido, no sabemos bien si a la acción minadora de la larga ausencia del marido, o de la prolongada soledad, o del paso del tiempo que no perdona, o del atractivo incuestionable de un pretendiente joven y hermoso. Como quiera que sea, Penélope se ha enamorado de Antino, con lo que deja de ser el prototipo de fidelidad conyugal, por más que no llega a una relación adúltera con él. El regreso de Ulises pone las cosas claras entre la esposa y el esposo: públicamente, el problema se acaba con la muerte de Antino y los demás pretendientes; una mentira, políticamente útil, podrá mantener la ficción del amor y la fidelidad de Penélope, pero tanto ella como su marido saben que se trata de una burda mentira. De este modo Buero desmitifica la figura de la Penélope homérica, pero no de una forma gratuita, sino para construir a partir de ella una imagen nueva, una manera distinta de interpretar a esta mujer, que choca con la normalmente recibida a lo largo de los tiempos. Sabía el dramaturgo lo que hacía, porque, en palabras suyas, “Desmitificar es salu-

dable y necesario, pero no es, creo, la fórmula definitiva... Desmitificar es relativamente fácil; la dificultad —y el hallazgo— del arte consiste en volver a mitificar”. El número considerable de escritoras actuales que desmitifican en sentido feminista la figura tradicional de Penélope sin duda confirma la validez y la modernidad de la reescritura de Buero Vallejo; de hecho, ha sentado precedente para creaciones tan interesantes como *Ulises o el retorno equivocado* (1958) de Salvador S. Monzó, *Penélope* (1971) de Domingo Miras, *El retorno de Ulises* (1982) de Gonzalo Torrente Ballester, *Las voces de Penélope* (1996) de Itziar Pascual (con esa excelente aportación del telar azul, enamorado de Penélope, que con ella dialoga...).

Frente a esto están las reescrituras desafortunadas, tan frecuentes, de las que sólo voy a recordar, lo más de pasada posible, un ejemplo. Máximo artífice de reescrituras de los clásicos en el período de la dictadura fue José María Pemán, que llenaba el Teatro Español de Madrid, el Teatro Romano de Mérida, con los alaridos de sus adaptaciones, de muy dudoso gusto, de las tragedias griegas: *Antígona* (1945), *Edipo* (1954), *Orestíada* (1959); sin embargo lo realmente terrible acaecía cuando se lanzaba a reescribirlas, como hizo en 1955 con el *Tyestes* de Séneca, para que lo pusiese en escena José Tamayo en el Teatro de Mérida. Tan profundamente reescribió Pemán la tragedia senecana que la convirtió en absolutamente suya: en la Colección Teatro de Alfíl lleva el número 182, y en la cubierta exterior sólo se lee: “*Tyestes* de José María Pemán”; en la portada interior se especifica mejor: “*Tyestes* La tragedia de la venganza. Versión nueva y libre de un mito clásico en un Prólogo y dos partes inspirada en la tragedia de Séneca de ese título de José María Pemán”. Podría hablar mucho tiempo de este bodrio dramático, pero sería conferirle una atención que no merece; diré, sí, que todo lo negativo que hay en la tragedia de Séneca lo ha multiplicado Pemán, todo lo aceptable lo ha suprimido, sin aportar de su propia cosecha nada que valga la pena. No creo que merezca ninguna atención en la historia del teatro español del siglo XX, si no es acaso como ejemplo soberbio de como no es lícito reescribir el teatro clásico. ■



# VERSIONES Y VISIONES DE LOS CLÁSICOS (UNA VEZ MÁS)

[Jorge Márquez]

Tengo la sensación de que todos los autores teatrales que llevamos unos años en esto hemos escrito y leído, opinado de palabra y a voces, formal e informalmente, en mesas de debate y en la barra de algún bar —sobrios y ebrios—, y hasta protagonizado y “antagonizado” efervescentes discusiones, sobre el indisoluble embrollo de la adaptación de los clásicos. Si no fuera por lo que es, de buena gana le habría suplicado a Fermín Cabal que me liberara de la carga de volver a plantearme este problema endemoniado; pero resulta que “es por lo que es”, que uno ha asumido la responsabilidad de dirigir un festival de teatro clásico, así que me temo que la invitación de Fermín tiene más de tarea impuesta que de ruego; y como uno es alumno aplicado, se sienta delante del ordenador y empieza —otra vez— a buscarle las vueltas que aún no le haya dado al tema. Conste, sin embargo, que lo hace a sabiendas de que ninguna puerta nueva puede abrirle a tan intrincado laberinto, porque su complejidad se adentra hasta el terreno de las puros pareceres, y para gustos, colores.

Las trampas del conflicto son tantas y tan sibilinas, que empiezan ya en el lenguaje: traducción, versión, adaptación, lectura, relectura, y hasta reedición son algunas de las palabras que todos hemos tenido ocasión de escuchar para referirse a la manera en que un autor o un director se plantean su particular visión del clásico; aunque la guerra semántica se establece más a menudo entre traducción y adaptación, apelando a las acepciones primera —“traducción de una lengua a otra”— y tercera —“cada una de las formas que adopta el texto de una obra”— que el propio Diccionario de la Real Academia concede a un mismo término: versión; conqué empezamos bien.

La versión de un texto, entendida como traducción, es el arma que los filólogos especialistas en clásicas más rigurosos blanden contra lo que ellos consideran los despropósitos lingüísticos, intencionales y escénicos que los adaptadores —entendiendo la adaptación como “la forma que adopta el texto de una obra”— proponen; en esencia, los filólogos y traductores, más cercanos a las bibliotecas que a los escenarios, defienden la pureza del texto original por encima de dobles lecturas y suelen calificar a éstas de traiciones a la intención del clásico, actualizaciones innecesarias (porque para ellos en el clásico ya está todo) y envesamientos contaminadores. Por su parte, los adaptadores, pensando en la representación escénica más que en la lectura, acusan de arcaico al lenguaje que los filólogos atribuyen al original —cuando no al del original mismo—, suelen juzgar excesivamente largos y primitivos en su estructura los textos clásicos y, sobre todo, no quieren resistirse a la tentación de “adaptar” (a veces un poco a machamartillo) una obra de teatro a un conflicto más o menos novedoso, lo que les viene al pelo para demostrar hasta qué puntos los clásicos son eternos y —todo hay que decirlo— lo hábiles que son ellos al haberse dado cuenta de las posibilidades de la obra y “ajustarla” al suceso que está ocurriendo o acaba de ocurrir. Con estos ingredientes es lógico que se monte la polémica, y puesto que ambas posturas parten de planteamientos científicos y artísticos tan sólidos como irreconciliables, difícil es que el enfrentamiento tenga

solución, si no es con la tolerancia de unos hacia el trabajo creativo de los otros y el respeto de los otros por el trabajo riguroso de los unos, o sea, por el propio clásico.

Quizá el hecho mismo de haber reflexionado ya tanto sobre el tema lo sitúa a uno en posiciones de escepticismo involuntario frente a actitudes maximalistas, lo cual no le redime —lo acepto— del riesgo de ser tildado con razón de cómodo por parte de unos y hasta de gamberro por parte de los otros; pero qué se le va a hacer, si uno tampoco puede renunciar a sus principios de comodidad y gamberrismo. Quiero anticipar con esto que me temo que mis conclusiones, de puro eclécticas, no van a satisfacer a ninguno de los bandos contrincantes.

## Fidelidad o silencio

El principio más categórico, pero también más hilarante, del filólogo riguroso, es que el clásico es inamovible, y que, por tanto, cuando un autor contemporáneo pretenda contar tal suceso o cual conflicto lo que debe hacer, en lugar de “distorsionar” el clásico, es escribir su propia obra. Riguroso principio, digo, por lo mucho que de verdad encierra; pero en tal supuesto habríamos acabado con la discusión, y eso sería como esconder la cabeza bajo el ala, pues la tentación sigue ahí, y buena prueba de ello es que las adaptaciones, o como se les quiera llamar, continúan y continuarán surgiendo mientras a los autores nos sigan fascinando los clásicos. Curioso efecto: el escritor actual “desvirtúa” el texto clásico porque le fascina, y como le fascina, lo manosea, lo “utiliza” de una forma viva, con los riesgos que ello conlleva (no sé si tal grado de entusiasmo se puede atribuir también a todos los filólogos). Pero es preciso advertir enseguida que lo que los adaptadores manosean, desvirtúan y destrozan no es la joya irremplazable que los grandes sacerdotes del lenguaje guardan bajo siete llaves en vitrinas sagradas, sino solo una copia: el original seguirá ahí siglo tras siglo, ajeno a barbaridades y experimentos más o menos acertados, porque la

---

Las trampas del conflicto son tantas y tan sibilinas, que empiezan ya en el lenguaje

---

---

primera característica del clásico es su invulnerabilidad, aunque, a juzgar por la reacción escandalizada de algunos filólogos ante determinadas adaptaciones, parece como si el adaptador hubiera destrozado de manera irremediable el propio original.

Esa misma fascinación que induce al escritor contemporáneo a “manosear” el clásico lleva implícito un reconocimiento de la propia incapacidad para escribir sobre el conflicto del modelo con alguna posibilidad de éxito, y de ahí lo hilarante de la propuesta de los filólogos: cuando un dramaturgo adapta un clásico es por su conciencia de que él nunca lograría escribir un texto de tal calidad, aunque algunos autores pretenciosos y demasiado pagados de sí mismos no puedan ocultar un risible propósito de “corregir” determinados errores de la obra clásica (que de todo hay). Distinto es “basarse en” para crear la propia obra (Berkoff, por ejemplo, lo hace magistralmente en *Un Edipo en la Inglaterra de Margaret Thatcher*), pero no suele ser este el enfoque más común a la hora de plantearse una adaptación, ni me parece a mí que este tipo de drama-

turgia se ajuste a lo que entendemos por adaptar un clásico.

Salvando las degradantes excepciones a las que nos referimos, por lo común el adaptador parte de un empuje que combina el respeto, la admiración y el hallazgo más o menos feliz de la actualización (tanto del conflicto como del lenguaje a los gustos del público actual), ingredientes estos menos dañinos de lo que algunos filólogos piensan. Luego está, claro, quien coge el clásico para, manipulando un conflicto, un argumento y una estructura teatral envidiables e inalcanzables, bastardear el texto con las propias paridas y apuntarse a la subvención o a los derechos de autor, lo que no deja de tener un alto componente de paritismo, irrespetuosidad, soberbia y caradura. Quizá la cuestión se reduzca —en ese término medio que preconizamos— a diferenciar la basura intencionada del error sin mala intención, y éstos, a su vez, del mayor o menor acierto de la propuesta; pero siempre dejando al clásico en esas sacerdotales y sagradas vitrinas de las que, por otra parte, nadie podría sacarlos aunque quisiera.

---

Entiendo que siempre  
será mejor arriesgarse  
a una deformación  
viva del texto clásico  
que dejarlo  
languidecer intocado  
en el polvo  
de los anaqueles.

---

Escena de *Edipo*.



---

## De traducciones y traiciones

Vitrinas de las que todos tenemos llave, dicho sea de paso, que es tanto como afirmar que, por suerte, nadie la tiene, y donde no hay ni llaves ni cerraduras sobran los celadores; porque los clásicos son un patrimonio de la humanidad entera, no de una parte selecta de ellas, ni siquiera de los estudiosos que los han depositado en las vitrinas. Más aún: otro problema sería determinar —cuando de traducciones se trata— hasta qué punto traicionan los que vierten el clásico a una lengua extranjera (recuérdese el famoso dicho italiano) y si esas traiciones, permanentemente plasmadas en papel, son más graves o menos que las perpetradas por adaptadores circunstanciales. O sea, que, puestos a traicionar, sospecho que unos y otros lo hacemos en mayor o menor grado; me refiero, claro, a la forma del texto; no hablemos ya de sus intenciones menos evidentes.

Aparte de ello, bueno sería recordar que ciertas adaptaciones, desde *Las Troyanas* de Séneca a la *Antígona* de Anouilh o Espriu, se han convertido ellas mismas en clásicos. ¿Por qué, entonces, rechazar a priori cualquier posibilidad de adaptación? Afortunadamente, no es esta actitud categórica la que defienden todos los filólogos y traductores, sino más bien la de una minoría demasiado conservadora; pero, a la contra, también sería agradecer que los autores contemporáneos nos diéramos un saludable baño de reflexión autocrítica antes de empuñar el bisturí (a veces mal afilado) y ponernos a destrozarnos la copia del clásico; más que nada porque nos ponemos nosotros mismos en ridículo; menos que nada, porque siempre habrá un espectador ingenuo que, habiéndose acercado por primera vez al teatro para ver esa determinada función clásica, piense que es el autor original quien escribía a coces semejantes barbaridades, en vez del adaptador.

Sea como fuere, en cuanto que actual responsable del Festival de Teatro Greco-latino de Mérida, no me queda otra opción que defender las adaptaciones —tanto textuales y argumentales como escénicas— de los clásicos; porque,

considerando lo limitado del repertorio de este tipo de obras, ¿qué podemos ofrecer al espectador año tras año, sino Medeas, Edipos, Electras y Antígonas leídas desde todos los puntos de vista, siempre que las lecturas sean interesantes y decorosas? ¿O es que alguien puede imaginar que el público asistiría en masa cada año para escuchar y ver el mismo o parecido texto, escenificado con arreglo a los mismos o parecidos cánones arqueológicos con que los llevaban a escena los propios griegos o romanos? Parece claro que la aplicación de un criterio tan riguroso supondría la muerte de este tipo de festivales; lo cual conllevaría, a su vez, a la desaparición de una de las mejores —si no la mejor de todas— vías de conocimiento y pervivencia del clásico para el gran público. No estamos hablando de una cuestión baladí: entiendo que siempre será mejor arriesgarse a una deformación viva del texto clásico que dejarlo languidecer intocado en el polvo de los anaqueles. Tarea de autores y directores de escena es plantearse seriamente su trabajo de adaptación; y de los programadores y directores de festivales clásicos, valorar la calidad, tanto dramática como escénica, de ese trabajo; determinar si merece la pena asumir el riesgo mínimo pero necesario de exhibir el clásico adaptado para que el original siga vivo sobre los escenarios y darlo a conocer a las nuevas generaciones, o si por el contrario es más conveniente dejarlo estar, no acometer la adaptación, renunciar a ella si es equivocada o, simplemente, no programarla en el escaparate del que uno es responsable.

El problema es tan insoluble como atractivo: prueba de ello es la mesa redonda que en esta edición del Festival de Mérida nos hemos planteado para volver a discutir, filólogos, autores y directores, sobre la eterna pregunta. No será la última, pero, en la medida en que logremos reflexionar seria y serenamente sobre las responsabilidades de unos y otros, tal vez tampoco sea solo una más. ■

---

...bueno sería recordar que ciertas adaptaciones, desde *Las Troyanas* de Séneca a la *Antígona* de Anouilh o Espriu, se han convertido ellas mismas en clásicos.

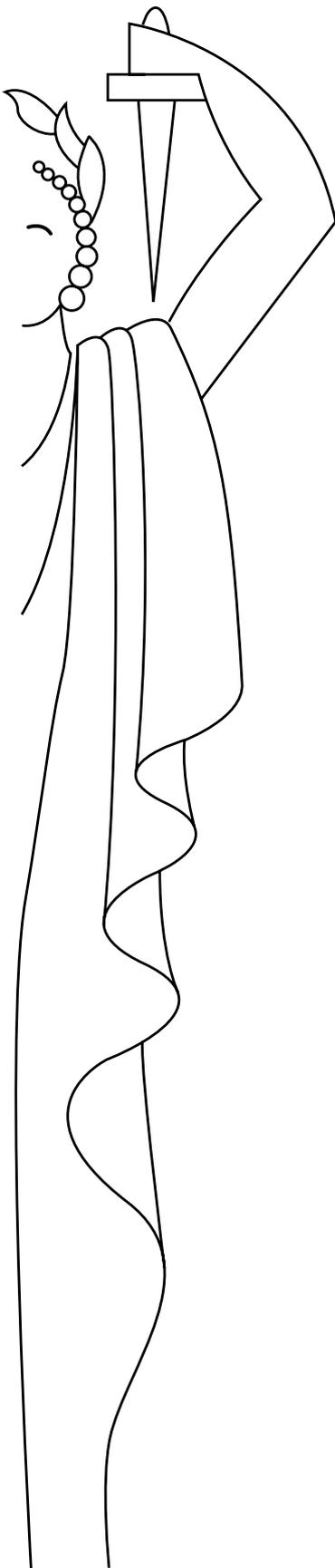
---

# LA ADAPTACIÓN DE LOS CLÁSICOS

## [UNA REIVINDICACIÓN NECESARIA]

[Josep Lluís Sirera]

Son pocos los historiadores del teatro que, hoy todavía, defienden el carácter inmodificable de las obras teatrales clásicas. Si una cosa han (hemos) aprendido estas últimas décadas es a valorar la escritura teatral no sólo como un hecho literario sino como un proceso mucho más complejo que incluye, ineludiblemente, un proyecto de puesta en escena que se liga de forma inseparable, lo que no quiere decir que excluya tensiones y complejas relaciones dialécticas, a las condiciones (materiales, intelectuales, ideológicas, etc.) de la representación en la época en que cada obra nació. Hay, por descontado, amplias diferencias de matiz en esta valoración: desde los que pensamos que en el acto de escritura por parte del autor (y da lo mismo que se trate de una entidad individual como de un colectivo más o menos definido) se establecen ya pautas para lo que podríamos llamar una representación potencial, hasta los que defienden que texto dramático y texto teatral son realidades del todo distintas, con sus propias leyes y sus autores claramente diferenciados.



---

Hay una excesiva  
tendencia, por parte  
de productores y  
directores teatrales,  
a encargar con  
gran ligereza las  
adaptaciones a  
personas que no  
son en realidad  
autores dramáticos.

---

Es evidente que, en este segundo caso, el proceso de *adaptación* aludido en el título no es tal, sino un proceso de *escritura* específico de un texto dramático de otra época, sobre el que se construirá siempre un espectáculo *de hoy*, pues los montajes son irrepetibles, y no tendría sentido en consecuencia hablar de proceso de adaptación de una determinada puesta en escena, ya que los cambios introducidos en la segunda versión serían por fuerza notables (aun manteniendo el diseño de producción y dirección). De aquí que sea práctica relativamente frecuente de algunos directores volver de tiempo en tiempo sobre determinados textos dramáticos, y que lo hagan cada vez como si de estrenos (y no simples *reprises*) se tratara, habida cuenta de la cantidad de problemas nuevos que tienen que afrontar cada vez.

De otra forma se plantean la cuestión los que defienden la existencia de una escritura dramática que contiene en sí ya un número indefinido (pero no infinito) de lecturas escénicas potenciales. En efecto: quienes así piensan, seamos teóricos o —muy especialmente— autores dramáticos, aceptamos como algo lógico la necesidad de *adaptar* un determinado texto a nuevas necesidades históricas, culturales, teatrales en fin. En definitiva de lo que se trata no es sino de privilegiar una determinada lectura que se encuentra en el texto y que, por múltiples razones había sido desechada en las escenificaciones de otras épocas. O incluso en los estudios a dicha obra dedicados, ya que uno de los problemas que los historiadores hemos arrastrado es la falta de procedimientos analíticos rigurosos para el estudio del texto dramático en cuanto específicamente dramático. Por descontado que existe, además, otra alternativa que aquí no entro a analizar: la utilización de textos dramáticos clásicos como materia (narrativa, estética...) para la escritura de nuevas obras.

Descartando, pues, esta última posibilidad, los ejemplos de *adaptaciones* según los criterios antedichos son numerosos. Bertolt Brecht fue un consumado maestro en el arte de la *adaptación/manipulación* de textos clásicos, como bien estudió en su momento Hans Mayer, y en

nuestra historia teatral han menudeado también: desde los discutibles (con criterios de hoy día, que no de su momento) “arreglos” de piezas del Siglo de Oro durante el siglo XVIII y parte del XIX hasta la oleada de recuperaciones y adaptaciones protagonizadas por el teatro universitario primero, y por el independiente después, durante las décadas de los sesenta y setenta.

Hubo aquí, como recordaremos, sus más y sus menos: para algunos la revisión no puede pasar del montaje y la intangibilidad del texto es sagrada (como si determinadas puestas en escena no fuesen más allá de todas las potencialidades de la obra y llegasen a establecer un discurso contradictorio con lo propuesto por dicho texto), mientras que para otros, entre los que me incluyo, lo más importante es preservar aquellos elementos que en su momento dieron relevancia a la obra, y tratar de establecer un diálogo entre pasado y presente a través de una “relectura” que englobe todos los elementos y códigos que intervinieron en la construcción de la obra, incluyendo por supuesto el lenguaje en todos sus matices y complejidades.

Esta aceptación, por parte mía, de un concepto amplio, pero con los límites nítidamente trazados, de adaptación, tiene sin embargo una contrapartida importante: sólo es posible realizar una adaptación en condiciones si se está en posesión del instrumental necesario. Un instrumental que incluye por una parte unos conocimientos precisos de historia y crítica teatral y por otra, unas más que estimables dotes de escritura dramática. La primera exigencia resulta fundamental para poder efectuar las correspondientes trasposiciones (o “lecturas”) de aquellos aspectos de la obra más estrechamente dependientes del contexto histórico y cultural en que fue escrita; trasposiciones que no pueden realizarse sin un previo, y meticoloso análisis teatral del texto, pues sabido es que las peculiaridades constructivas de los textos dramáticos pueden provocar interpretaciones erróneas de dichos aspectos al no tener en cuenta la función específica que posee la obra en su conjunto. No son pocos los casos en los que la aparente condena de

---

una determinada opción (ideológica o de cualquier tipo) oculta en realidad la condena de la postura contraria. Así, la adaptación ha de tener en cuenta las consecuencias que se producirán si alteramos algunos de los elementos que permiten obtener tanto la lectura superficial como la(s) profunda(s). Por otra parte, no podemos olvidar tampoco que la complejidad de la escritura dramática, que hace que se movilizan simultáneamente una pluralidad de signos de muy variado tipo, obliga a ser muy cuidadosos cuando adaptamos: un pequeño cambio en la configuración atributiva de un personaje puede tener importantes consecuencias en el nivel del lenguaje empleado por este, y esto —a su vez— repercutir en el ritmo y en la estructura misma de la obra.

Más importante me parece, sin embargo, la segunda. Hay una excesiva tendencia, por parte de productores y directores teatrales, a encargar con gran ligereza las adaptaciones a personas que no son en realidad autores dramáticos. La confusión *traductor/adaptador* se da con bastante frecuencia: en muchos casos traducir no basta; las barreras culturales (y temporales) son más persistentes, si cabe, que las lingüísticas y una determinada obra nos continuará pareciendo extraña aun cuando los personajes se expresen en nuestra lengua. Es cierto que esa *extrañeza* puede ser tremendamente efectiva en tanto en cuanto sea un efecto buscado (en el caso de los montajes de obras consideradas *clásicas* o para marcar las diferencias de nuestro mundo con el de otras épocas u otras realidades políticas y culturales), pero si no lo es puede llegar a hacer naufragar el montaje. Algo tan simple como adaptar los diferentes niveles lingüísticos de una obra escrita en otra lengua a nuestra realidad lingüística trasciende el simple ejercicio de traducción. Es el autor dramático, sin duda, el mejor conocedor de las peculiaridades de la lengua teatral, y su experiencia como autor de obras dramáticas puede resultar fundamental para sacar adelante una traducción que se supone todos queremos que sea ante todo *teatral*.

Dejando a un lado este aspecto, que supongo nos hará pensar inmediatamente en las dificultades enormes de traducir el

teatro clásico o el de autores como Shakespeare, quiero insistir en que el autor dramático, por su experiencia profesional, es la persona más adecuada cuando de lo que se trata no es sólo de traducir sino de adaptar en sentido pleno. Sólo él está en condiciones de detectar en su trabajo la delgada frontera que separa la adaptación de la escritura de una obra nueva; sólo él está en condiciones, además, de poder (siempre a través del previo análisis ya indicado) comprender, intelectual pero también emocional y estéticamente, las motivaciones que al autor adaptado le llevaron a optar por unas soluciones y no por otras. Comprender y, si ello es necesario, plegarse a ellas para que sus aportaciones encajen en el conjunto. Los que hemos trabajado en las adaptaciones de obras en verso sabemos cuán difícil resulta para los que son poco (o nada) duchos en la escritura dramática, retocar aunque sea mínimamente unos versos escritos hace tres o cuatrocientos años. Retocar, quiero decir, con dignidad.

Retomo, para concluir, mis postulados iniciales: adaptaciones de textos clásicos, sí. Siempre que exista una motivación razonable y no sea fruto de un capricho. Siempre que no se los retuerza para que “digan” aquello que ni por asomo dicen. Y siempre que el proceso de adaptación se enfoque con la seriedad y el rigor que aquí he defendido. Y que esté realizado por una persona con capacitación suficiente (de tipo teórico y práctico). “Dramaturgista” o como quiera llamarsele, pero siempre con probada experiencia como escritor dramático. Cuantas veces así se ha hecho, los resultados han sido altamente satisfactorios. Y es una lástima (pienso en lo que sucede en el País Valenciano, pero me temo que se trata de un problema general) que primen los criterios económicos de producción o la prepotencia de los directores, sobre los artísticos. Porque, como bien se puede imaginar de lo hasta aquí dicho, una “dramaturgia” o una “adaptación” es un trabajo que requiere muchos conocimientos, capacidad como autores y dedicación. ■

---

Los que hemos trabajado en las adaptaciones de obras en verso sabemos cuán difícil resulta para los que son poco (o nada) duchos en la escritura dramática, retocar aunque sea mínimamente unos versos escritos hace tres o cuatrocientos años.

---

# SAGUNT 2001

## «EL PERFIL DE LES OMBRES»

[Carmen Morenilla Talens]  
Universitat de València

Los días 2 al 5 de mayo de este año ha tenido lugar el sexto "Congreso Internacional de Teatro" organizado por el Grup Sagunt, Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València, el quinto que realizamos en el mes de mayo, pues un año, el 98, hicimos doblete y volvimos a congregar a colegas y amigos en el mes de noviembre. En el acto de inauguración, como en los congresos anteriores, además de contar con las palabras de ánimo y apoyo del Director Artístico de Teatros de la Generalitat Valenciana, Jaime Millás, presentamos las Actas del último encuentro, "Sagunt 2000", publicadas con el título *El fil d'Ariadna* en la colección especializada en estudios teatrales *Le Rane* que dirige Francesco De Martino (Levante Editori, Italia). La solidez de las aportaciones hace obligado que felicitemos a los colegas que colaboraron con nosotros en aquel "Sagunt 2000" y colocaron muy alto el listón para "Sagunt 2001". A la publicación en papel añadimos la grabación, realizada por el Taller de Audiovisuales de la Universitat de València, de un espectáculo teatral bajo la dirección de Juli Leal', *Sols el dol*, de Carmen Morenilla, que contó con una subvención a la creación artística de Teatros de la Generalitat Valenciana. Esta doble vertiente responde a una de las características del Grup Sagunt, como queda expreso en el nombre: la Recerca, por un lado, con marcada vocación multidisciplinar<sup>2</sup>, y la Acció, por otro, que materializa en la práctica escénica el resultado de las investigaciones teóricas, a la vez que las vehicula en un lenguaje más abierto reforzando la vertiente didáctica subyacente que mueve al Grupo. Con todo ello esperamos contribuir a crear ese necesario espacio de encuentro entre los teóricos y los profesionales del teatro, al que estudiantes y público no pueden ser ajenos.

Para "Sagunt 2001" elegimos un tema que creemos de interés para las diversas áreas de conocimiento, la configuración dramática de las figuras femeninas, al que en los últimos años se le viene prestando una cierta atención desde perspectivas distintas. Si bien es cierto que, el estudio de la situación de las mujeres, de la proyección de éstas en las obras literarias y, en general, de la configuración de los personajes femeninos, no empezó en los años 60 como con frecuencia se afirma no sin cierta ligereza, también es cierto que a partir de ese momento el estudio se aborda desde una perspectiva nueva. Hasta ese momento la referencia al género femenino se enmarcaba en investigaciones que partían de otros intereses: la investigación de la situación jurídica de una sociedad, de sus circunstancias socio-económicas, o bien en el ámbito filológico, el personaje femenino era estudiado como uno más en el conjunto de la obra. A partir de los años 60, y sobre todo por la participación en la investigación de "l@s" feministas, el centro de atención se desplaza a la situación en sí de

la mujer y a sus diversas manifestaciones.

En lo que se refiere a las diversas proyecciones literarias de las mujeres, su estudio viene de lejos: determinadas figuras femeninas han despertado un interés permanente y a su estudio se han dedicado desde antiguo gran número de investigadores, como también, los autores dramáticos de épocas posteriores han mostrado su interés adaptándolas o recreándolas. Pero con el empuje de la investigación de género ha cambiado la orientación o se ha introducido factores nuevos en ésta, de tal modo que se ha intentado integrar las reflexiones sobre la transmisión de una tradición literaria concreta con la influencia de las circunstancias sociales, para lograr una imagen más completa del personaje y de su relación con la sociedad en la que se crea. Es evidente que la investigación realizada desde tal perspectiva comporta un riesgo añadido: el que se desprende del alto contenido ideológico que subyace en la motivación del estudio, y al mismo tiempo la carga afectiva implícita en la vivencia cotidiana de la situación social de la mujer.

Escena de *Medea*, de Juan Alfonso Gil Alborns. Dirección, Juli Leal.



Foto: Vicente A. Jiménez.

“Nosotr@s” contrarrestamos ese riesgo con los instrumentos que ponen a nuestra disposición la filosofía, la historia, la filología, con ellos nos dotamos de una metodología y objetivos científicos, por lo que reclamamos la misma exigencia de rigor y precisión que las ciencias de la Naturaleza.

El estudio de las figuras dramáticas femeninas presenta en el conjunto de la investigación de género una peculiaridad que afecta a todas las épocas en mayor o menor medida, pero que en lo que hace al mundo clásico greco-latino afecta a toda la creación dramática. Nos referimos al hecho de que los personajes femeninos son en su gran mayoría creación de hombres; todos, en el caso de la literatura clásica. Por ello el subtítulo de este encuentro es *El perfil de las sombras*, porque estos personajes son sombras, sin entidad plena en la vida real, sombras que por razones diversas adquieren perfiles claros, aunque cambiantes, en escena, como las diferentes contribuciones a lo largo del Congreso fueron poniendo de manifiesto. En las sesiones teóricas del Congreso tuvimos la ocasión de escuchar a prestigiosos colegas que nos hablaron de seres monstruosos, como Medusa, dulces heroínas, como Ifigenia, mujeres fuertes, como Clitemnestra o Electra, y de la pervivencia y recreación de otros, como Penélope, Casandra, Pasífae ...

### **Aportaciones sobre personajes femeninos en general:**

Francesco De Martino,  
*Donne di copertina.*  
Ana Monleón,  
*El personaje femenino secundario en las tragedias de Racine.*  
Pilar Pedraza,  
*Mujeres míticas en el nuevo cine italiano.*  
Sánchez Pinilla,  
*Un ejemplo del modelo de mujer en el Humanismo: le donne saguntine.*  
Jaume Pòrtulas,  
*Plany de dones i tragèdia.*  
Ramon Rosselló,  
*Personatges femenins en el teatre català de postguerra.*

### **Aportaciones sobre personajes femeninos concretos:**

José V. Bañuls Oller,  
*Clitemnestra y el plano trágico de acción.*  
Giulia Colaizzi,  
*El desafío de Antígona.*  
Patricia Crespo Alcalá,  
*Ifigenia: el sacrificio de una figura trágica.*  
Fernando García Romero,  
*Pervivencia de Penélope.*  
Isabel Gutierrez,  
*La mirada de la Medusa.*  
Anastasio Kanaris,  
*Parsifae, figura trágica en Angelos Sikelianos.*  
Rheinhold Münster,  
*Nausikaa: el idilio imposible.*  
Josep Lluís Sirera,  
*Electra y Casandra: de personajes trágicos a heroínas burguesas.*  
Emilio Suárez de la Torre,  
*La Sibila, Casandra y la reina de Saba.*

### **Aportaciones sobre aspectos teóricos:**

Enrique Gavilán,  
*Mito e historia: Wagner y el teatro clásico.*  
Joan Bautista Llinares,  
*La tragedia griega en los ensayos y en las obras autobiográficas de Wagner.*  
Berta Raposo,  
*El ensayo de Fr. Schlegel 'Über die weiblichen Charakteren bei griechischen Dichtern'.*

### **Aportaciones sobre la figura de Medea:**

Carmen Codoñer,  
*La Medea de Séneca.*  
Carmen Morenilla,  
*Otras tres Medeas.*  
María Luisa Siguán,  
*De Casandra a Medea: el camino de Christa Wolf.*  
Juan Vicente Martínez Luciano,  
*Una Medea británica.*

Como podemos apreciar, varios participantes, en concreto cuatro, contribuyeron exponiendo trabajos sobre la figura de Medea. Pero esto no es fruto de una feliz coincidencia, sino algo buscado. Habíamos elegido para la lectura escenificada que cada año realizamos, un texto dramático dedicado a este personaje, una nueva versión de la *Medea* de Eurípides, del dramaturgo valenciano Juan Alfonso Gil Albors, con el asesoramiento del Grup Sagunt, autor con el que ya hemos trabajado antes<sup>3</sup>. Estrenamos esta obra el 4 de mayo en la Sala Palmireno (Aula de Teatro de la Universitat de València) y presentamos también su edición impresa precedida de un estudio crítico (de José Vicente Bañuls y Carmen Morenilla), publicada en la colección de teatro de la Universitat de València, *Teatro del siglo XX*, que dirige nuestro compañero de grupo, Juan Vicente Martínez Luciano. Juli Leal dirigió a Empar Brisa (Medea), José Luis Valero (Jasón), Begoña Sánchez (Nodriza), Enric García (Creonte), Paco Pellicer (Narrador, Mensajero y Maestro), y el coro formado por Desirée Belmonte, Silvia Rico y Amparo Vayá. Contó con escenografía de Fet d'encàrrec, el músico Emiliano, la maquilladora Quica Belda, vestuario del fondo del Grup Sagunt, y con Pep Sanchis como técnico de luces y sonido. El éxito de la lectura fue tal que ya se han producido contactos para que la obra sea representada dentro del circuito

comercial a partir del mes de octubre.

Para facilitar una mejor comprensión de esta obra, de los cambios que el autor ha introducido en su nueva versión, animamos a algunos colegas a que dedicaran su contribución al personaje de Medea, a las diferentes Medeas de la literatura occidental, con el objetivo de reforzar los vínculos entre la investigación y la acción teatral. Semejante objetivo nos propusimos con la mesa redonda en torno al tema "*Reescritura de los clásicos y su dirección*", en la idea de que el teatro griego y también el latino es el referente declarado y consciente —en ocasiones implícito y no del todo consciente— de las sucesivas renovaciones que el teatro occidental ha ido experimentando a lo largo de toda su historia. El constante intento de renovar la escena lleva a la búsqueda de las fuentes, despojadas de los aparatos normativos, y con ello se produce constantemente un acercamiento directo al teatro griego (grecolatino). Para hablar de ese complejo proceso contamos nosotros con cuatro hombres de teatro, con cuatro escritores y directores valencianos de generaciones y trayectorias profesionales distintas, que han unido a la escritura la dirección escénica, el asesoramiento teatral a diversas instituciones y, en algunos casos, también la docencia: Juan Alfonso Gil Albors, Miguel Signes Mengual, Manuel Molins Casaña, y Antonio Ruiz. ■

<sup>1</sup> Juli Leal Duart une a su condición de Profesor de Filología Francesa la de director de teatro, muy reconocido y premiado.

<sup>2</sup> Conforman el Grup Sagunt, Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València Karen Andresen (Filología Alemana), José Vte. Bañuls Oller (Filología Griega), Carmen Bernal Lavesa (Filología Latina), Patricia Crespo Alcalá (Filología Griega), Juli Leal Duart (Filología Francesa), Joan B. Llinares (Filosofía), Juan V. Martínez Luciano (Filología Inglesa), Elina Miranda (Filología Griega, Universidad de La Habana), Carmen Morenilla Talens (Filología Griega), Ignacio Ramos Gay (Filología Francesa), Berta Raposo Fernández (Filología Alemana) y Jordi Redondo Sánchez (Filología Griega).

<sup>3</sup> El 12 de noviembre de 1998 concluyó el "Congrés Internacional de Teatre *La tragèdia i el concepte del tràgic* con la lectura dramatizada de *El camaleón*, en la Sala Palmireno, también con dirección de Juli Leal, versión publicada con un estudio preliminar en el monográfico *Das tragische de Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption Stuttgart 2000*; se realizó una segunda lectura en la Sociedad General de Autores y Editores de Valencia el día 16 de Diciembre de 1998, de la que hay grabación a cargo del Taller de Audiovisuales de la Universitat de València.

## 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>

# LA REESCRITURA DE TEATRO

[Juan V. Martínez Luciano]  
Universidad de Valencia

Como es bien conocido, los años cincuenta del siglo XX suponen un punto de inflexión en la escritura teatral en lengua inglesa. A partir de aquellos “jóvenes airados” —con Osborne, Wesker y Arden, a la cabeza— y de los primeros representantes del llamado “teatro del absurdo” —Beckett y Pinter, fundamentalmente—, comienza a surgir toda una serie de propuestas dramáticas, de nuevas tendencias en la escritura teatral, que han convertido el teatro en lengua inglesa de la segunda mitad del XX en punto de referencia ineludible para el estudio de las claves del texto dramático.

Y, de entre todas esas nuevas tendencias que se originan en el teatro inglés a partir de esa época, merece especial atención, sobre todo en los últimos años del siglo, aquella que intenta aproximarse —para rescatar y/o reescribir— a los clásicos, especialmente a la tragedia, y, muy en particular, los mitos griegos. Porque, como en épocas anteriores de la historia de la literatura dramática, los nuevos textos basados en los clásicos tienen el doble valor de recordarnos las fuentes originales, y hacer consciente al lector/espectador de la validez y significado del mito en nuestros tiempos.

Cabría, sin embargo, matizar y explicar porque hablamos de “nuevas tendencias” cuando, evidentemente, la utilización de los clásicos por parte de los dramaturgos ingleses no es exclusiva del siglo XX, ni de los autores pertenecientes a las últimas generaciones. Baste mencionar, en este sentido, a Shakespeare, y a sus contemporáneos isabelinos y jacobinos, y el uso que hacen de Ovidio, Plutarco, Apuleyo, y un largo etcétera. Y es que en estos últimos veinticinco o treinta años, en este cambio de siglo, se ha producido una aproximación diferente, en nuestra opinión, a los clásicos fundamentalmente de la mano de

dramaturgas que, desde diferentes posturas políticas, culturales, sociales y, evidentemente, teatrales han aportado distintos puntos de vista, y lecturas nuevas y diversas de los mitos clásicos.

En la mayoría de las ocasiones, por tanto, nos encontramos ante una distorsión, una actualización del texto clásico o, incluso, de su utilización como mera excusa para la creación de un nuevo texto. La novedad residiría, entre otras cosas dentro del complejo y variado entramado de la creación escénica, en las formas dramáticas utilizadas, en los lenguajes escénicos empleados, o en la utilización del mito para la elaboración de discursos, presentación de posturas individuales o colectivas, e incluso reivindicaciones en algunos casos, propias de nuestro tiempo. Y novedad también —y se trata simplemente de un recordatorio que creemos que resulta pertinente— en el hecho de que la presencia de la mujer en la literatura dramática en lengua inglesa, y salvo honrosas excepciones, no se produce hasta la segunda mitad del siglo XX, por lo que sus aportaciones literarias son, cuanto menos, frescas y portadoras de bastante originalidad, características propias de esa tardía incorporación a la creación teatral.

Bastaría mencionar —y son unos pocos datos meramente ilustrativos— algunos ejemplos de autoras y textos que, por diversas razones, causaron gran impacto en el momento de su estreno y publicación, y que ya se han convertido en referentes ineludibles en los estudios sobre el teatro inglés contemporáneo. Un conjunto de ejemplos, creemos, de los impulsos que sienten estas dramaturgas por desenterrar ciertos viejos mitos sobre las mujeres para que puedan ser analizados de distinta manera en estos nuestros tiempos.

Así, Maureen Duffy, que retoma el tema de *Las Bacantes* para su *Rites (Ritos)*,

# LOS CLÁSICOS EN EL INGLÉS

estrenada en 1969, puede ser considerada la pionera en el tema que nos ocupa. En su “adaptación”, Duffy explora el papel que ocupan las mujeres como seres sociales, y nos habla de emancipación, de intolerancia e incluso de violencia de género<sup>1</sup>. Algo similar a lo que sucede con Sarah Daniels, una de las autoras más radicales y más marcadamente feministas del teatro inglés contemporáneo, que escribió *Neap-tide (Marea muerta)* en 1986, obra en la que utiliza y recrea el mito de Perséfone para convertirlo en el subtexto alegórico de su obra, y, a partir de ahí, reflexionar sobre las relaciones madre-hija en el contexto del mundo lésbico que plantea en su propuesta.

Timberlake Wertenbaker, una de las autoras ya consagrada entre las más significativas del panorama teatral inglés contemporáneo, también se sirvió de la mitología griega para su obra *The Love of the Nightingale (El amor del ruiseñor)*, escrita en 1988, en la que retoma el mito de Tereo y Filomela para hablar de la represión, de la violencia que el hombre ejerce sobre la mujer, de la violencia que estalla en todas las sociedades y culturas y que han sido silenciadas durante demasiado tiempo, de la imposibilidad de expresarse a través del lenguaje.

No quisiéramos concluir con esta breve relación de ejemplos sin mencionar que *Fedra* ha sido, como es bien sabido, una de las obras más utilizadas como

fuente por diversos dramaturgos a lo largo de la historia de la escritura dramática, y, en esta línea, uno de los ejemplos más recientes lo constituye *El amor de Fedra*, de la cuestionada autora Sarah Kane, texto del que existe una magnífica versión, aún no publicada, realizada por Antonio Fernández Lera.<sup>2</sup>

No quisiéramos concluir esta breve aproximación sin mencionar otro aspecto —en el que no entraremos por razones de espacio— que nos parece también muy importante al reflexionar sobre la presencia de los clásicos en el teatro inglés. Además de los trabajos de las autoras mencionadas —y de otros muchos autores y autoras que, lógicamente, quedan en el tintero—, algunas de las aportaciones más interesantes, en estos últimos tiempos, han venido de la mano de la “lectura” que algunos directores y directoras de escena han hecho de las obras clásicas para sus puestas en escena. De nuevo, no se trata de algo exclusivo del teatro inglés puesto que en todas las latitudes se representan, con mayor o menor frecuencia, los textos clásicos, pero no resulta raro encontrar a lo largo de cada temporada tres o cuatro clásicos —en estos últimos años, *Medea*, *Edipo* y *Las troyanas* parecen ser los referentes más utilizados— que, desde el teatro público o comercial, o desde el más alternativo, y a veces “marginal”, nos ayudan a refrescar nuestra “lectura” de los clásicos. ■

---

En otros foros y publicaciones hemos reivindicado el importante papel que, dentro de la nueva dramaturgia —y en particular, dentro de la dramaturgia en lengua inglesa—, tiene el teatro escrito por mujeres. Mencionaremos tan sólo nuestra aportación, “El personaje clásico en el teatro británico escrito por mujeres”, dentro del *IV Congreso sobre teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia dentro de la cultura occidental*, celebrado en la Universidad de Valencia en mayo de 2000, y recogido en la publicación *El hilo de Ariadna*, editada por Francesco De Martino y Carmen Morenilla, Bari, Levante Editori, 2001, págs. 271-280.

<sup>1</sup> En el artículo mencionado en la nota anterior, analizábamos con más detalle esta obra de Duffy y su estrecha relación con *Las bacantes*.

<sup>2</sup> Si mencionamos este dato es porque tenemos constancia de que a pesar de su evidente interés —al menos en nuestra opinión—, y del gran número de textos teatrales ingleses que se traducen, son escasas las traducciones realizadas de textos de autoras inglesas en general.

---

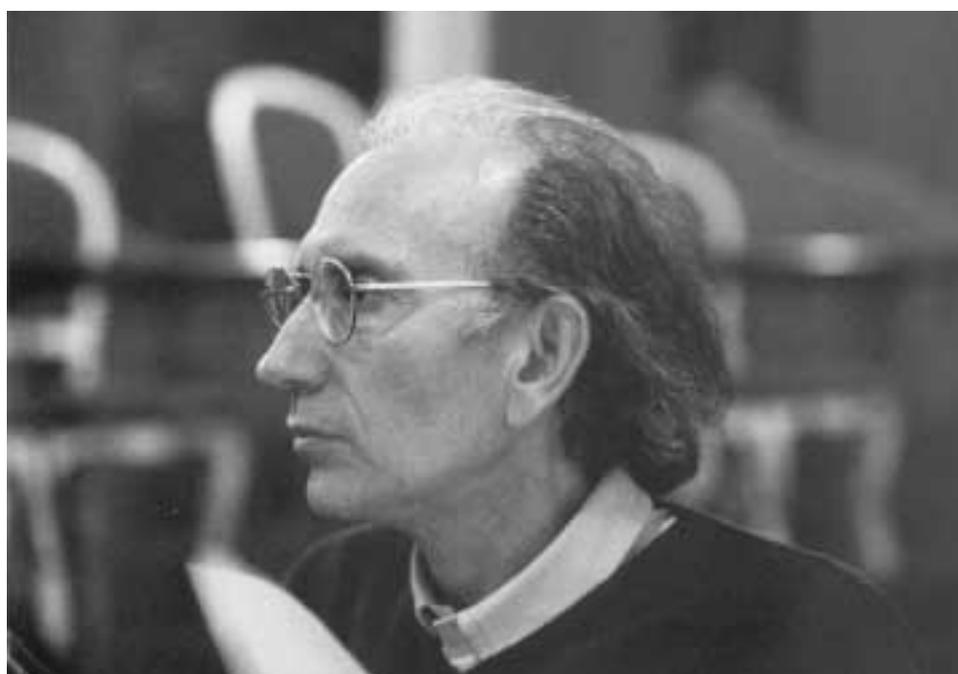
El teatro en lengua inglesa de la segunda mitad del XX es punto de referencia ineludible para el estudio de las claves del texto dramático.

---

# JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

«El enemigo del teatro actual nunca puede ser el Teatro Clásico»

[Una entrevista de Ignacio del Moral]



Nacido en Valladolid en 1942, iniciador desde los años 60 del Teatro Independiente; fundador del histórico Teatro Libre, con quien inicia su trabajo como director de escena primero y como autor después; licenciado en Psicología; último autor teatral que debuta en el franquismo (afirma la leyenda que su primer texto, *¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!* fue registrado en la SGAE el 19 de Noviembre de 1975); profesor y luego Director de la RESAD; varios premios, entre ellos el *Premio Nacional de Teatro*, empresario (cofundador y socio de Pentación hasta 2000), y en estos momentos Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; autor de un texto teórico esencial, *La Escritura Dramática*, cuya gestación le llevó varios años; y, sobre todo y en todo momento, autor teatral. Tal es, hasta hoy, la trayectoria de Alonso de Santos: toda una vida en el teatro, desde la camioneta hasta el despacho en el Teatro de la Comedia.

Un autor que, en estos momentos, ostenta un cargo de gestión, en un contexto difícil, no exento de polémicas y en el que, sin embargo, dice encontrarse a gusto, a pesar de que cada decisión supone un enfrentamiento y cada toma de postura un cierto desgarró, una contradicción que no hay más remedio que asumir: "Una de las consecuencias del paso del tiempo es que aprendes a asumir las contradicciones". Sobre ellas hablaremos a lo largo de la conversación, que obligadamente tiene que empezar por algo así como:

**I.M.** ¿Cuál ha sido tu relación con los clásicos en tu trayectoria como autor? ¿Ha sido siempre buena? ¿Cuándo empiezas a interesarte por ellos?

**A.S.** Desde muy joven empecé a estudiar a Lope, a Calderón y sobre todo a Quevedo, la picaresca y el teatro renacentista español, Torres Naharro, Lope de Rueda, un teatro popular, agresivo, violento, primario... Uno de mis primeros espectáculos como director fueron unos autos sacramentales de Calderón de la Barca. Era una época dura, de persecuciones, cárceles y demás, y yo me pasaba la vida estudiando autos sacramentales por una causa compensatoria, supongo... y aquello me gustaba. Entonces hice un auto sacramental que titulé *El auto del hombre* y que era una refundición de los mejores autos de Calderón, una especie de refrito cultural al que yo puse un final propio, de modo que la ideología que mostrase el conjunto fuese la mía y no la de Calderón.

**I.M.** En *Viva el Duque...* se rastrea una familiaridad y una gran complicidad con la narrativa clásica. Me da la sensación de que ahí hay una toda una profunda lectura de Quevedo y de la narrativa clásica española, tanto o más que del teatro...

**A.S.** Sí, Quevedo es uno de los poetas más importantes de España y del mundo. Antes de escribir mi primera obra ya estaba enamorado de muchas de sus construcciones y de su lenguaje. En *Viva el Duque...* incluyo frases totalmente quevedescas; no copiadas directamente, pero como me había aprendido a Quevedo casi de memoria, a veces las frases salían literales. Después vino *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma* que está basada en el Arcipreste y en todo este teatro primitivo español, agresivo, violento y gracioso,

**I.M.** Y muy poco conocido...

**A.S.** Sí, efectivamente... Luego escribí una obra que nunca he publicado, porque finalmente no me gustó el resultado y la tengo guardada desde hace treinta años. La titulé *El demonio, el mundo y mi carne* y completa una trilogía sobre nuestra literatura clásica. Así que como director de teatro empiezo con Calderón, y como escritor, con Quevedo. Mis orígenes están en el teatro clásico y mis primeras obras fueron en esa línea. Después cambié y empecé a escribir un teatro más urbano, más actual.

Luego vienen una serie de obras (La más conocida de las cuales es, claro, *Bajarse al moro*) más urbanas, que reflejan la realidad, que reflejan mucho la situación del país en cada momento, así como la evolución de una determinada generación. Sin embargo, el eco de los clásicos sigue presente en estas obras: Cuando hacen estudios de mis obras, valoran el empleo que hago del lenguaje (muy de la calle) y del argot actual, pero yo creo que es un lenguaje con eco del lenguaje clásico. Existen expresiones de argot coloquial que llevan viajando siglos de boca en boca.

**I.M.** ¿Sólo el lenguaje?

**A.S.** Sí. La estructura me ha servido menos. Tanto la estructura como la forma no son inocentes en el teatro. El contenido se manifiesta en la forma, y si haces una obra con una estructura de Calderón o de Lope es muy difícil decir algo diferente a lo que ellos decían, porque la estructura condiciona los mensajes. Lo que he utilizado muchísimo es el texto, las palabras. Cada palabra ha llegado hasta nosotros acompañada del eco de los siglos, cargada de resonancias de belleza, de poesía y de contenido. Siempre he procurado que el lenguaje de mis personajes tenga ese eco de los siglos, ese contenido que viene del pasado.

**I.M.** Pero es que utilizar determinadas palabras, aquellas que vienen del pasado y que están ancladas en la tradición de la que vienen, es también una forma de tenderlas hacia el futuro, porque probablemente tengan más futuro esas palabras que vienen del pasado que las acuñaciones efímeras...

**A.S.** Los escritores tenemos un desgarró entre el afán de modernidad y de futuro y el origen mítico, ancestral de nuestros trabajos. Sabemos que si nuestros

trabajos no son una flecha que tiende hacia el futuro no son nada, pero si nuestros trabajos no están cimentados en las semillas inmortales de los grandes mitos, tampoco. ¿Dónde se recogen esos grandes mitos, esas grandes cuestiones de la humanidad? En el lenguaje. El ser humano es lenguaje. En las palabras se esconde todo, desde el comienzo de los tiempos hasta nuestra historia.

**I.M.** Se entiende que una obra es clásica cuando sigue siendo un referente válido, cuando habla de temas universales y eternamente vigentes. De alguna forma es el tiempo el que decide quién es clásico y quién no lo es. ¿Puede decirse que nuestros clásicos, los autores del Siglo de Oro, tan ideologizados, aparentemente tan inmersos en el discurso oficial de su tiempo, tienen esa virtud de seguir interpelando directamente al espectador de hoy? ¿O son clásicos por el hecho de estar ahí desde hace siglos?

**A.S.** Lo que tú planteas es uno de esos grandes debates sin solución. ¿Qué es lo clásico? En líneas generales, las respuestas a esa pregunta pueden agruparse en dos grandes grupos. Para unos, lo clásico es como una gran catedral: el pasado, el patrimonio cultural, lo antiguo, y es

Cada palabra ha llegado hasta nosotros acompañada del eco de los siglos, cargada de resonancias de belleza, de poesía y de contenido.

inamovible. Hay que defenderlo por ser clásico y por ser canónico. La defensa más honesta de esto la hacen los filólogos, que dedican toda su vida al estudio de la coma, de la palabra, la variación de un texto de Lope a través de los tiempos..., y piensan que todos los textos de Lope habría que llevarlos al teatro porque Lope es Lope. Después tenemos a la otra gran corriente que piensa que a los clásicos no hay que tenerles ningún tipo de reverencia por ser clásicos, sino porque tienen cosas que aportarnos hoy, y precisamente llegan hasta hoy con una belleza y con unos valores que nos siguen conmoviendo.

**I.M.** O sea, que no todos nuestros clásicos lo son. O al menos, no siempre en este segundo sentido.

**A.S.** Claro que no. Mira, yo llego a la Compañía Nacional de Teatro Clásico y me encuentro con la paradoja de que hay gente que defiende que, en un lugar como este, han de ponerse obras desconocidas de nuestros clásicos, aunque no nos gusten. Y tienen razón, porque si las obras desconocidas no se ponen, perdemos una parte del patrimonio. Pero es que yo me pongo a leer esas obras y pienso, a veces, que está bien que sigan siendo desconocidas. La carga retórica, coyuntural, casual, no ha superado el paso del tiempo. ¡Bajo mi punto de vista, claro! ¿Qué puede haber algún texto de Lope desconocido y que sea estupendo? Seguramente. Pero, si es verdad que Lope escribió mil obras, el que simplemente se las lea, con alguna de ellas ya puede tener paciencia. Hay otros textos de Lope que los abres y no los puedes dejar. Son apasionantes, sorprendentes, están llenos de modernidad, me tocan y no tengo que hacer ningún esfuerzo para que me lleguen.

Y esto nos remite a otra cuestión esencial, la cultura como esfuerzo o la cultura como placer. Quienes piensan lo primero, elegirían los textos más complicados, una obra de siete horas, retórica, de pie a ser posible, sin comer y con calor. Cuanto más sacrificio, mejor para alcanzar el cielo cultural. Quienes piensan que la cultura es ante todo un valor de placer, de felicidad, de liberación y de compensación de otras muchas desgracias que tenemos en la tierra, elige los textos más significativos. La cultura no debe ser un privilegio de sangre sino un placer, un jardín para el espíritu, una forma de alimentar nuestras mejores cosas frente a las peores, y un modo de dar respuesta a nuestros atormentados espíritus que están llenos de preguntas sin respuesta. La cultura y el arte pueden apaciguar muchos de los tigres que llevamos dentro y no nos dejan vivir.

**I.M.** Tengo la sensación de que los clásicos españoles se han trabajado más en el sentido de recuperación de patrimonio, de catedral, que apenas se les ha hecho digeribles a base de limar sus aspectos más áridos, pero no se

ha hecho ese trasplante al mundo de hoy. ¿Se están empezando a traer de esa otra manera? ¿Se está tratando de hacer ese viaje con los clásicos para acercarlos al espectador de hoy?

**A.S.** Antes de responder esa pregunta, convendría aclarar otra previa. ¿Qué es traer un texto al escenario? Hay quien piensa que traer un texto es tratar de reconstruir la realidad de su época, y yo creo que eso hay que hacerlo en los libros, nunca en un escenario. Para hacer un Calderón como suponemos (¡suponemos!) que se hacía en el XVII, tendríamos que hacerlo en un corral o en un palacio, a las cinco de la tarde con velas. Ahora se hace en otras condiciones, hay luz eléctrica, butacas, aire acondicionado, nuevos materiales escenográficos... Pero no solamente se trata de elementos técnicos, se trata también de elementos mentales. Los textos del Siglo de Oro tienen una gran carga retórica, etc. El debate sería real si representar un texto clásico a la antigua significase que fuera como en los tiempos de Lope o Calderón... pero resulta curioso que cuando alguien defiende la antigüedad, lo que defiende son moldes decimonónicos, y cuando alguien defiende el vestuario del Siglo de Oro, defiende las reproducciones que hicieron en el XIX, y lo mismo sucede con la escenografía.

**I.M.** Así pues, se está defendiendo una falsa tradición...

**A.S.** Eso es. Y otro tanto sucede con la interpretación. Cuando se defiende un

A Calderón, que era un creador, lo traen al presente otros que también son creadores y que de esa recuperación hacen una creación artística.

modo de actuar clásico, modo que desconocemos por completo, lo que se está defendiendo es la forma declamatoria cantarina y engolada del XIX. Piensa que los conservatorios de arte dramático nacieron en el XIX como escuelas de declamación, y han sido muchas las escuelas que se han encargado de mantener los tópicos y moldes declamatorios del XIX durante todo el siglo XX. Por lo tanto, hay que coger a Lope y a Calderón y llevarlos del XVII al XXI, a ser posible sin pasar por el XIX, porque si no todo quedará impregnado de moldes decimonónicos y parecerá que eso es la tradición.

**I.M.** Me da la impresión de que de esa tarea se están encargando, sobre todo, los directores de escena...

**A.S.** No sólo los directores, también los autores. Cuando un director necesita una versión, lo que yo recomiendo es que la haga un autor de teatro.

**I.M.** Pero en general no es así...

**A.S.** A veces sí, y a veces no: luego los directores hacen su propia versión o deciden llamar a un poeta o a un filólogo que son especialistas en otras áreas, pero no en teatro. Pero yo siempre recomiendo llamar a un autor teatral, y normalmente se les llama. En todo caso, a Calderón, que era un creador, lo traen al presente otros que también son creadores y que de esa recuperación hacen una creación artística. Y ahí aparecen varias cuestiones que, por ser director de la CNTC, me afectan de diferente manera.

**I.M.** Modernidad o tradición...

**A.S.** En realidad es una contradicción entre cultura y arte. ¿Qué es en general la cultura? La cultura es un hecho conservador de elementos recibidos del pasado que hay que mantener. ¿Qué es el arte? Es un elemento de transgresión, el arte trata de transgredir lo cultural y cuando alguien hace hoy un Calderón no quiere hacer un acto cultural, quiere hacer un acto artístico. Se levanta el telón y aparece un trabajo de creadores de hoy sobre Calderón. Qué duda cabe que *La vida es sueño* es de Calderón, pero en su puesta en escena han intervenido una serie de creadores que han hecho el traslado sabiendo que hoy día hay elementos de comunicación, de lenguaje distintos a los de la época del texto.

**I.M.** ¿Cuál es el límite de ese “traer” a la actualidad?

**A.S.** Hay como unas reglas que cada creador conoce. Cuando alguien viene y me dice que quiere hacer un Calderón que no se parezca nada a un Calderón, pues se ha acabado la conversación. No porque no tenga derecho a hacerlo, que tiene todo el derecho del mundo, pero para eso no está la CNTC. En resumen, una de mis responsabilidades básicas como director del CNTC es cuidar de la mezcla de tradición y modernidad. Sabiendo que manejar ese equilibrio a gusto de todos es imposible. No se puede hacer cualquier cosa, hay unos límites que respetar, una tradición y un patrimonio cultural que defender. Pero si

solamente nos convirtiéramos en eso, haríamos de la CNTC un museo.

**I.M.** Uno de los problemas que tienen los autores actuales es el de tener que convivir con los clásicos, hay una especie de “competencia” que los autores denuncian como desleal. En la época de nuestros clásicos no se representaba a “sus” clásicos, sino a los contemporáneos que llegaron a ser clásicos después. Cada generación reescribía los textos anteriores al aire de sus propias inquietudes y no se ofrecía a los “clásicos” como tales sino cada generación bebía de ellos para escribir su propia versión de las mismas historias, su propio teatro. La enorme presencia de clásicos en las carteleras, (situación que, aparte de por los innegables valores de los textos del pasado, se da otras veces por razones más innobles) ¿no implica una falta de oportunidades para los autores actuales?

**A.S.** Como autor, soy lógicamente defensor del autor vivo, de que estrenen los autores vivos, que hablen de lo que nos está pasando, que sean ellos los que dejen la semilla de nuestra época. Pero eso no quiere decir que no hay que mantener vivo el patrimonio de los clásicos. Es como decir que para construir edificios nuevos hay que derribar los antiguos. Creo que la gran escuela del teatro actual es el teatro clásico. No para hacer lo mismo, pero sí para provocarnos, para estimularnos, para enriquecernos. Si alguien quiere escribir, que lea a Lope, a Calderón, y



*La dama duende*, de Calderón de la Barca, dirigida por José Luis de Santos (Teatro de la Comedia, 2000). Fotografía: Daniel Alonso.

saldrá muy estimulado. Uno de los grandes problemas a veces es el autor que se autoalimenta solo en sus propios pensamientos. Hay que aprender de otros, y nadie mejor que nuestros clásicos. El enemigo del teatro actual nunca puede ser el teatro clásico. Otro tema es como se reparte el dinero que hay para el teatro, porque si solo hay dinero para el teatro clásico y no lo hay para el teatro vivo, eso sería fatal. Pero eso es otro debate.

**I.M.** Sin embargo, los autores tenemos a veces la percepción de que hay más interés en representar clásicos o autores extranjeros que a los contemporáneos... y eso no les ocurría a los clásicos...

**A.S.** En el Siglo de Oro también había de todo. Unos estrenaban, otros no estrenaban, unos tenían medios para sobrevivir, otros no. En alguna ocasión, Lope de Vega no tuvo dinero ni para el aceite de la lámpara. Y luego esta el tema eterno de si teatro oficial o no. Lope fue categórico al respecto. "Por no aceptar ajeno señorío, entregué mis musas al vulgacho...". No se puede ser más claro. Calderón tenía otra forma de subsistencia, la oficial. Todo era un poco como ahora.

**I.M.** En la CNTC trabajan actores, directores, escenógrafos... todos ellos vivos, naturalmente. Pero la propia definición de Teatro Clásico hace que en él, no tengan cabida los autores vivos... ¿Qué se puede hacer desde la CNTC por los autores vivos? ¿Cómo autor que eres, te sientes comprometido?

**A.S.** Creo el lugar desde el que hay que potenciar a los autores vivos es el Centro Dramático Nacional, y no la CNTC. Aunque, evidentemente, en ese traslado de obras del que estamos hablando, llámese versión, adaptación, etc, hay que hacer un trabajo con las obras y los más indicados para hacerlo son los autores teatrales. De hecho yo he realizado alguna versión para ese teatro, y otros muchos autores también lo han hecho.

**I.M.** Versiones, por cierto, a veces más transgresoras de lo que ha parecido en ocasiones.

**A.S.** Sí. Descubrir en una puesta en escena qué es del autor y qué del adaptador, si la versión está bien hecha, es muy difícil. Pero, además de encargar versiones, creo que sería deseable encontrar otras formas de colaboración de los autores actuales y la CNTC, que es el lugar dónde están nuestros compañeros autores de otras épocas. ¿Hay cosa más normal, que el que un autor visite a un autor de otra época, que también andaba dándole vueltas a los eternos problemas de los seres humanos? Relacionar a los autores españoles vivos con los autores españoles muertos es una de nuestras obligaciones. Aunque yo no sé muy bien cómo hacerlo, y para eso pido ayuda a la Asociación y a los autores.

**I.M.** ¿Puede uno sentirse creador desde un puesto que, aparentemente, es más burocrático, está más orientado hacia la gestión?

**A.S.** Es cierto que estoy haciendo un trabajo más de gestión que de creación. Aunque eso sí, es una gestión artística. Y en la práctica de la gestión artística se toman decisiones con arreglo a criterios artísticos. Cuando eliges a un director, o a alguien para que realice la versión, cuando hablas con ellos sobre el camino que han de tomar los espectáculos..., cuando opinas sobre el diseño de un cartel o tomas decisiones sobre programación... también sientes estar realizando una tarea apasionante. Me gusta comparar mi función con la de una comadrona. Ayudo a otros creadores a llevar su trabajo hacia delante y a encauzarlo en la línea que tenemos en la compañía.

**I.M.** Has hablado de una serie de intenciones, de elecciones apasionadas... parece que estás convencido que a tu paso por la CNTC, debe quedar definida una época...

**A.S.** Es que es inevitable. Todas las elecciones que tomo al frente de la CNTC las hago, no sólo de acuerdo a mis criterios estéticos, sino a mi modo de entender socialmente el teatro. Ello teniendo en cuenta las opiniones del equipo directivo del centro, como es natural, y tratando de mantener las líneas generales de actuación de una compañía y no sólo un centro de producción, pero entendiendo esta palabra, "compañía" en un sentido amplio. En el año que llevo al frente de la Compañía, se han podido ver siete espectáculos. *Hamlet, Maravillas de Cervantes, La dama duende, La vida es sueño, Don Juan Tenorio, El alcalde de Zalamea y Otelo*; nuestros espectáculos

La gran escuela del teatro actual es el teatro clásico. No para hacer lo mismo, pero si para provocarnos, para estimularnos, para enriquecernos.

han girado por más de 70 ciudades y hemos tenido una alta participación de espectadores.

**I.M.** Otro aspecto polémico: ¿debe darse prioridad al número de espectadores?

**A.S.** Creo que tenemos una gran responsabilidad social, que tenemos que dejar que se vean nuestros espectáculos, que salgan fuera, que el teatro esté lleno, etc, porque si la gente no va a verte, si los espectáculos no tienen repercusión, es como tirar el dinero que has gastado. Esto, lógicamente, provoca algunas críticas, y hay quien piensa que esa no es la función del teatro público. Pues es otro criterio. Tratamos de crear una casa para los clásicos, con unas señas de identidad reconocibles, y una oferta artística para el espectador que en definitiva es quien paga el teatro, mediante las entradas o mediante los impuestos.

**I.M.** ¿Y no cabe la posibilidad de que esas líneas que tienes bien definidas, esas intenciones, entren en conflicto con otros organismos, con las intenciones de otros organismos?

**A.S.** Estoy aquí asociado clarísimamente a una etapa. Tengo muy asumida la provisionalidad. Ni pertenezco al teatro público ni al teatro privado, pertenezco al teatro, y por encima de mi pasión por la escritura o por la dirección está mi pasión por el teatro, por el buen teatro y ahí,

en la CNTC se dan las circunstancias para hacerlo. Mi responsabilidad personal por tanto es tratar de hacer ese buen teatro. Hay una ambición cultural y una ambición artística que no existe en otro tipo de proyectos, y hay unas responsabilidades con nuestro patrimonio cultural. Todo eso permite, y obliga a hacer una tarea. Tengo total libertad para hacerlo teniendo muy presentes cuales son mis responsabilidades. En cuanto a las personas de las que dependo, de Luis Alberto de Cuenca, (Secretario de Estado de Cultura) y de Andrés Amorós, (Director General del INAEM), lo único que he recibido de ellos desde que me he hecho cargo de esto es ayuda, estímulo, buenas palabras..., nunca una orientación ideológica o política, nunca una crítica. Solo estímulos y generosidad.

**I.M.** La CNTC está destinada a trabajar básicamente sobre lo que es el patrimonio de nuestro Siglo de Oro. ¿Hay intención de ampliar ese horizonte? ¿Hasta dónde llegan los clásicos?

**A.S.** Te decía antes que tengo total libertad y, en ese aspecto también la tengo. Los únicos límites que tengo son presupuestarios y de escenario. Lo que sucede es que finalmente el creador trabaja siempre en relación con el encargo social, y aunque mi función al frente de la CNTC no sea tanto de creador como de gestor, me debo al encargo social que esta Compañía recibe. Por ejemplo, el teatro grecolatino se hace en el "Festival de Mérida", el teatro del siglo XX o el teatro más universal, lo hace el CDN u otras compañías que, aunque privadas tienen una clarísima vocación de teatro cultural, de servicio público.

**I.M.** Quería saber si la Compañía tiene algo de eso definido en sus estatutos.

**A.S.** No. La CNTC ha hecho a Zorrilla, autores extranjeros, Moliere, Shakespeare...Tengo pensado un abanico de posibilidades del siglo XVIII: los entremeses de Ramón de la Cruz, Moratín... Pero, entrar en el siglo XX... para eso ya está el CDN que es un centro encargado de hacer el teatro universal. Si todo el mundo estuviera haciendo a Lope, con grandes compañías y con presupuestos apropiados, a lo mejor habría que ir a otros territorios. Se trata de utilidad pública, de entrar en zonas en las que otros no entran, y de completar una necesidad cultural.

**I.M.** Incluso, supongo, de provocar esa necesidad...

**A.S.** Sí; yo lo llamaría provocar una curiosidad cultural hacia nuestro gran teatro de esa época. La idea de que automáticamente a la gente le interesa mucho su patrimonio del Siglo de Oro, es falsa. Le interesa si tu creas las circunstancias oportunas para que le interese. *La vida es sueño* puede llenar o puede vaciar, depende de cómo se haga y depende de un clima que hay que crear y mantener, del valor personal y social de este teatro. En este momento estamos con la corriente a favor. Piensa que no somos los únicos que hacemos teatro clásico, que hay compañías que están especializadas en clásicos españoles y que lo hacen muy bien. Y que en el "Festival de Almagro", en pleno mes de julio, se agotan las entradas. No podemos romper esa dinámica. Pero es que además, releendo esos impresionantes textos de Lope, de Tirso, de Calderón, que siempre me han apasionado, me parece imprescindible posibilitar su disfrute por el público.

**I.M.** Otra pregunta obligada: Los jóvenes...

**A.S.** Es una de nuestras obligaciones: atraer a los jóvenes al teatro. Hay quien dice: "¡Es que los chicos de los institutos vienen al teatro obligados!" Depende. Cuando se hace mal, vienen obligados. Otras veces vienen y lo reciben como un premio y salen estimulados. Este año, ha habido alguna obra que la considerábamos más difícil y hemos aconsejado que vinieran grupos más especializados, o de más edad, pero a otras, como *La dama duende* o *Maravillas*, han venido jóvenes de todas las edades y han disfrutado con ellas. A veces hemos tenido que restringir la entrada a los grupos de jóvenes porque si hubiéramos atendido todas las peticiones, no hubiésemos podido poner entradas de venta al público. Una de las premisas de la CNTC como institución pública es hacer llegar la riqueza de nuestro teatro clásico a un público joven que a priori está apartado de este tipo de teatro. Esta temporada se ha consolidado una publicación que tenemos especialmente orientada a este público: el cuaderno pedagógico.

**I.M.** Y las intenciones...

**A.S.** Seguir generando ilusión, crecer como Entidad, y aprender cada día de los consejos de todos los que nos rodean para poder hacer mejor nuestro trabajo. Levantar cada día el telón y abrir ese mundo de misterio, fiesta y belleza, lleno de valores, es nuestra recompensa. ■

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



La crítica, como el arte, debería ser una disciplina, no es una especie de parvulario apto para todo el mundo, en el que toda opinión tiene derecho a ser tomada en serio. Sólo en una época como la nuestra, en la que se ha establecido un diabólico pacto entre el artista libre y el crítico libre, es posible que una frase como “todo es cuestión de opiniones” pueda poseer una interpretación tan terminante y revestirse de un aire tan convincente. Considerar la anarquía como una prerrogativa del artista ha tenido consecuencias funestas, y no sólo en la esfera de la creación.

**Donald Mitchell:**  
**El lenguaje de la música moderna.**

Al imaginar, reproducimos la generalidad, mientras que al apegarnos a un hecho verdadero, no sale de nuestra obra sino algo contingente, relativo, restringido.

**Gustav Flaubert: Carta a Louise Colot,**  
**18 de diciembre de 1853.**

Cuando yo escribo un cuento sólo sé muy bien cuál es el principio y cuál es el final, lo que ocurre en el medio me va siendo revelado a medida que escribo.

**Jorge Luis Borges, Declaraciones en 1976.**

Los libros tienen su propia voluntad que, en muchos casos, no coincide en absoluto con las intenciones de su autor, sino que va considerablemente más lejos; y el proceso creador consiste propiamente en la observación, profunda y cuidadosa, de la voluntad propia de una obra, así como en la fiel observancia y cumplimiento de esta voluntad objetiva por parte del autor.

**Thomas Mann, sobre Los Buddenbrook.**

Literatura en libertad sería aquella que multiplicase los significados en lugar de constreñirlos a su literalidad.

**J. Fernández de Castro,**  
**en Camp de l'Arpa, 1979.**

Francamente, no tengo ninguna confianza en los que se consideran grandes entendidos y admiradores apasionados de los grandes pontífices del arte, honrados por una o varias estrellas en el Baedeker, y con retrato, por lo demás escasamente reconocible, en una

enciclopedia ilustrada, y que al mismo tiempo están privados de discernimiento por todo aquello que concierne a la actualidad. En efecto, ¿qué crédito merece la opinión de gentes que caen en el éxtasis ante esos grandes nombres cuando, en presencia de obras contemporáneas, su actitud muestra o bien una insípida indiferencia, o bien una inclinación marcada por la mediocridad o el lugar común?

**Igor Stravinski: Crónicas de mi vida.**

Amós, el primer “pensador” hebreo, que es contemporáneo de Tales, nos hará constar que al ser constituido por Dios en su profesión, Dios le impide este encargo “Profetiza contra mi pueblo”. Todo profeta es profeta contra, y lo mismo todo “pensador”.

**José Ortega y Gasset: Origen y epílogo de la filosofía, p. 182.**

Hace diecisiete años descubrió que, aunque puede escribir obras de teatro con relativa facilidad, su carácter no se presta para tratar con gente de teatro: ni entiende lo que ellos dicen ni ellos entienden lo que él les quiere decir. Por eso dejó el teatro por la novela y no se ha arrepentido ni un instante de haber hecho el cambio.

**Jorge Ibarra, dramaturgo y novelista mexicano, escribiendo sobre él mismo en 1979.**

Sólo al cabo de unos años comprendí que no existe la rendición brusca, instantánea —contra la que me sentía capaz de reaccionar—, sino la paulatina sucesión de rendiciones, una sucesión inapelable, el hombre que poco a poco se traiciona hasta dejar de ser hombre, suavemente, sin saberlo.

**Ignacio Martínez de Pisón: Antofagasta.**

# Calderón

## Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro

De Antonio Regalado

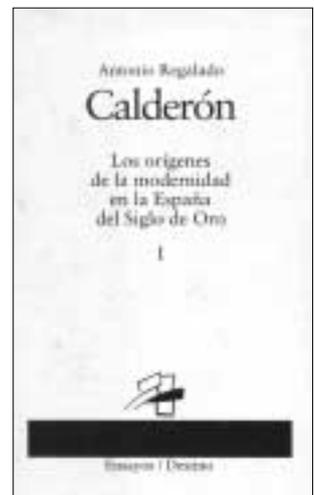
### Contemporaneidad, complacencia

Buena la hizo el polaco Jan Kott, autor de *Shakespeare nuestro contemporáneo*; o buena la hicieron quienes así tradujeron el título de su libro, que tanto en su versión española (Seix Barral) como en la francesa (Julliard) llamaron de ese modo en los años sesenta a la obra *Szkice o Szekspirze*, siempre citado y siempre inencontrable en este país nuestro de cultura en retroceso. Buena la hizo, buena la hicieron. Resulta que para que un clásico sea grande tiene que ser contemporáneo nuestro. Lo tiene que ser porque —se entiende— la historia es un proceso en el que cada vez tenemos más razón, y si hoy tenemos mucha más razón que en el siglo XVII, los mejores del siglo XVII serán aquellos que han sido capaces de darnos la razón con tres siglos de adelanto. Cómodamente instalados en la segunda mitad del siglo XX, trabajosamente retrepados en sillones que quisieran enraizarse en la razón crítica de comienzos del siglo XXI (cuando ya se sabe que todo lo real es a menudo irracional, y al contrario; pero funcionamos como si no lo supiéramos), reclamamos nuestro a Shakespeare como quien le da un premio a un abuelo viejo y gracioso, como quien se siente halagado porque alguien le sancione sus prejuicios y, sobre todo, como quien no le plantea otredades, sino cosas reconocibles, previsibles, tan pequeñas como el pequeño sillón ese que se quiere enraizado; y que no lo está<sup>1</sup>. Qué listo fue Shakespeare; lo fue tanto que supo señalar este lunar que llevo aquí, y que no es un lunar, sino el más bello de los atributos. Mi signo.

Otredades. Ahí está la cuestión. Leer un clásico es conversar con alguien que es fundamentalmente otro. Pretender que el clásico nos hable de nuestro tiempo es forzar las cosas; es ingenuidad. O perversidad. Por ejemplo, la ingenua perversidad de quien sabe que Calderón quiere decir subvención y, al mismo tiempo, descrea de la cultura oficial (y, de paso de la otra, de la viva, pero esto se lo calla), y si con una mano toma la ayuda pública, con la otra esboza todo tipo de guiños en una puesta en escena dirigida a cualquiera menos a quien está interesado en el mundo vivo de Calderón. Vivo, no contemporáneo nuestro. Vivo, no sancionador de prejuicios. Vivo, no adecuado a ilustrar la página de sucesos, la lucha política de los pequeños reinos o las diminutas repúblicas, las intrigas del Corleone de turno.

Otredades. Hablar con el otro, discutir con el otro. Con el otro que es grande. Hablo y discuto con Sófocles, con Shakespeare, con Calderón. No con Abelardo López de Ayala. Hablo con los grandes y con los medianos, hablo con los isabelinos menores y con los menores del Siglo de Oro español. Hablo con muchos más, y a menudo ese hablar me resulta difícil. Pero sé que no tengo que esperar que el trabajo lo haga él, el clásico. Él está ahí, pleno y vivo. Yo estoy aquí, movedido y sólo circunstancialmente vivo. La carga de la prueba es mía. Soy yo quien tiene que ir a él, no esperar a que me halague, quien sabe si por uno o veinte equívocos, y adjudicarle entonces, desde mi petulancia, el título de contemporáneo mío. ¡Ah, cuánto honor!

Por Santiago Martín Bermúdez



**Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro**

de  
Antonio Regalado  
2 vols. 988 y 754 páginas  
Edición:  
Ensayos/Destino  
Barcelona, 1995



## Manipulaciones

Señor Kott, su libro es un magnífico libro, pero sirve, entre otras cosas, para convalidar numerosos prejuicios e ignorancias en las que abunda el sector teatral de, por ejemplo, nuestro país. Aquí es peligrosísimo: sanciona el entrar a saco en los clásicos, casi siempre con un nivel muy inferior al de la propuesta del pobre clásico, de manera que desde hace años no han dejado de desfilar ante nosotros lamentables remedos de Ricardo, Otelo, Segismundo, Edipo, César, Crespo... Si el cartón piedra de los conservadores es muerte, la puesta al día de los caraduras es infierno<sup>2</sup>. No le extrañe que, en el mejor de los casos, uno de los tres mayores de la historia de la literatura dramática, Pedro Calderón de la Barca, se encuentre para sus compatriotas —ya que no contemporáneos— en el infierno (esto es, más que muerto), salvo dos, tres, cuatro títulos, que están en el purgatorio, y están allí para que venga cualquiera y los manosee; para que los manosee y reciba subvención por ello. Quitá tus sucias manos de Calderón, diríamos remedando el título aquel de Manuel Vicent, cuando el personaje ya no podía más con la osadía de unos descendientes que le perdonaban la vida al mismísimo Mozart, aunque no fuera contemporáneo. Qué no harían los anglosajones si tuvieran un Calderón, decía más o menos con estas palabras Calixto Bieito hace unos meses. Exactamente, exactamente.

## Summa calderoniana

Para leer las casi dos mil páginas del libro de Regalado no hay que ser ningún erudito, pero se tiene que gozar de una considerable curiosidad intelectual. Regalado, en esas dos mil páginas, trata numerosas cuestiones calderonianas, pero se deja muchas para más adelante. Más que nada, porque alguna vez tenía que terminar el libro. Regalado enfoca a Calderón como un preilustrado. En cierto modo, la Contrarreforma es preilustración. No la manera en que venció una práctica contrarreformista que todo español moderno lamenta y critica; sino la Contrarreforma que no pudo ser y que sin embargo está en muchos pensadores del momento, y no sólo en los

jesuitas y en Calderón. Contrarreforma como revolución espiritual en la que el libre albedrío (*libero arbitrio*) ocuparía un lugar y un cometido centrales; al contrario que en el caso luterano, que sanciona el *servo arbitrio*<sup>3</sup>.

El *Calderón* de Regalado es una exposición del pensamiento y la técnica, los temas y el rigor intelectual y moral del autor de esa maravillosa obra de santos y bandidos, *La devoción de la cruz*, que desde el título mismo pone de los nervios a los progres en lo más íntimo de sus lugares comunes (las raras veces que accede un progreso a este tipo de literatura). Pues bien, renuncie a esta obra quien haya amasado su imaginario en la dudosa Castalia de los años cincuenta y sesenta que ellos creen garantía de razón para siempre, o quien acriticamente la haya heredado de quien en ella se contaminó. También debería renunciar a esta obra quien tenga a Calderón como un adalid de la España eterna, pero dudo que existan muchos de éstos; los cito para que no me digan que sólo me meto con los otros.

## Incitación

El libro de Regalado es tan grande que se ha reseñado poco. Nuestros críticos necesitan libros breves para reseñar uno a la semana, o acaso más. Dedicarle una sola reseña a un libro tan amplio, tan denso y tan profundo, de un tema tan escasamente contemporáneo, es antieconómico. En lo estrictamente dinerario y en lo afectivo. Así que no hubo grandes ni muchas reseñas. ¿Para qué, si trataba de Calderón?

El autor de estas líneas no renuncia a hacerle algún día una reseña amplia, detallada y más profunda a este libro que ha degustado a lo largo de meses, hace tres o cuatro años. Por el momento, lo que hace es esta incitación, este invitar a los lectores de esta revista a una lectura que le descubrirá las múltiples caras de la riqueza calderoniana. Relacionemos algunos de los aspectos tratados por Regalado: el pesimismo esencial, la espiritualidad en rigor agnóstica, reacción y subversión dentro del mismo poeta, conformismo y libertinaje dentro del mismo discurso, el verdadero sentido del supuesto “honor calderoniano”,

la cuestión del personaje abstracto frente al personaje humano de “carne y hueso”, el enfrentamiento al poder desde la perspectiva y el nivel de conciencia del siglo XVII (y sin las cómodas falsillas de nuestro tiempo), las realidades escénicas de la época, la polémica sobre la legitimidad del teatro, tiempo y razón, la razón de estado en la Europa y la España postmaquiavélicas, el pesimismo barroco, las numerosas metamorfosis del mito clásico en nuestro poeta, la mujer en Calderón, el sentido profundo de los autos sacramentales (alegoría, esoterismo, *disputatio* filosófica, rito..., y hasta la dialéctica entre comedias concretas y autos concretos), las comedias mitológicas. Y el cometido, la esencia y la presencia de la música en el Calderón de las obras no sólo operísticas (con músicas de Juan Hidalgo u otros)...Y muchos, muchos más.

Para la historia picante, anotemos que Regalado se complace a veces en evocar el despiste y el atolondramiento del crítico de hoy que no comprende a Calderón y lo reduce a sus pobres esquemas, ese pobre crítico que dice “sí a mí no me gusta Calderón no es porque yo sea limitado, sino porque lo es Calderón”.

Calderón es contemporáneo para aquellos que saben dialogar como lo sabe

Regalado, o los grandes “comprendedores” de Calderón: Parker, Ruiz Ramón, Arellano, los dos Valbuena, Egido, Franzbach, Navarro González, Villanueva, Frutos, Pedraza, Oliva; y, desde luego, Querol, que estudió el lugar y el cometido de la música en la obra calderoniana. Calderón es ajeno para los que ni siquiera son de su tiempo. Leo a Malraux, el descreído: “Y si nuestra civilización no es, desde luego, la primera que niega la inmortalidad del alma, sí que es la primera para la cual ese alma no tiene ninguna importancia<sup>4</sup>...” Por eso, para algunos, el Shakespeare más llevadero de crímenes y ajustes de cuentas es su contemporáneo, pero no concibe que lo sea el autor de *La estatua de Prometeo*, *El mágico prodigioso* o *La hija del aire*. ¿Qué destino es peor, el de un Shakespeare amado por lo menos importante que hay en él y no por su grandeza y su altura espiritual, o un Calderón al que sus propios compatriotas, siempre acomplejados, consideran una herencia demasiado lejana, ajena y poco deseable?

No puedo recomendar a todo el mundo el libro de Regalado. Sólo a unos pocos. No necesito decir cuáles. Ellos lo saben. Como “los otros” saben que ellos no deben leerlo. Y no lo leerán. ■

<sup>1</sup> Alain Finkielkraut lo llama “la insolencia de los vivos”. Leemos en *La ingratitud*: “Hablamos una nueva lengua, una love-lengua enjalbegada, irreprochable, clara y transparente como el agua cristalina, deseosa de hacer justicia a todos, despojada de las palabras que ofenden, expurgada de todo sexismo. Y cuando convocamos a nuestros antepasados, es para leerlos bajo el prisma del delito y, salvo algunas excepciones, para reflexionar sobre su desgracia. Convencidos de haber identificado el origen de la maldad y conocer ya el camino del bien, sometemos a interrogatorio al sospechoso imaginario de los muertos ilustres, les preguntamos sobre sus relaciones con el otro, hostigamos sus inclinaciones no igualitarias, descubrimos todos los puntos ciegos de sus discursos. [...] ¿Y qué otra cosa puede conmemorar la cultura sino una grande, una inmensa negrura aquí y allá agujereada por relámpagos premonitorios?” (Trad. de Francisco Díez del Corral, Anagrama, 2001). En materia de relámpagos, para el tonto contemporáneo que se enseñorea de la cultura, Shakespeare sería el gran pirotécnico; Calderón, quién sabe, el gran rezagado. Desde luego, algunos creemos que ese tonto no comprende ni a Shakespeare ni a Calderón.

<sup>2</sup> Qué decir de la institución que busca desesperada (y ¡ay!, lo encuentra) un texto flojo de Calderón que esté al nivel de los chavales que van a llenar el teatro un día y otro en virtud de las levas que se practican en los institutos. Sólo más tarde comprendemos que ese texto, aunque flojo, es muy superior a esos gestores, pero llevadero sobre todo para ellos, esos que encabezan una institución cultural pero que merecerían y desearían encabezar una cadena televisiva, pues ahí es donde de veras se sabe lo que el público quiere, que no es sino lo que quiere ese gestor, porque él sí que conoce.

<sup>3</sup> La polémica entre Erasmo y Lutero, tan temprana, ya prefigura todo esto.

<sup>4</sup> Una digresión: se lo dice a De Gaulle, en Colombey, ambos reitrados ya. Es en el libro *Les chênes qu'on abat*, incluido finalmente en el segundo volumen de *Les miroir des limbes (La corde et les souris)*. Son sus conversaciones privadas con De Gaulle. Cada cual tiene el conversador que se merece. Franco tuvo a Pacón Franco Salgado Araujo. De Gaulle tuvo a Malraux. Por cierto, nunca tuvimos como ministro de cultura ningún Malraux. Será que no nos lo merecemos. Fin de la digresión.



**Fragmento de Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro, de Antonio Regalado**

Calderón imaginó una criatura confinada desde el nacimiento a una cueva, torre o palacio, reclusión de por vida impuesta por una necesidad, la de evitar que se cumpla un fatal y catastrófico destino. Condenados a prisión preventiva y perpetua, estos personajes irrumpen en el teatro del mundo impulsados por la apasionada vehemencia de una obsesión que Irene, la protagonista de *Las cadenas del demonio*, llama la “cólera del deseo”, volcánico impulso que los mueve a apostar por la libertad frente a la predestinación, a poner a prueba el horóscopo fatal, arriesgándose temerariamente a que se cumpla, pues prefieren experimentar con la libertad que seguir en la atormentada seguridad de la prisión.

[...]

El problema del libre albedrío desemboca (en la obra de Calderón) en otras dos cuestiones: los límites del conocimiento humano y la relación de esos límites con el saber divino o *scientia Dei*, temática heredada de la filosofía escolástica que constituye un resorte esencial de la metafísica de la modernidad, hilo conductor de una meditación que renueva la escolástica tardía, pasa de Suárez a Descartes y Leibniz y llega a bordar conceptos fundamentales del pensamiento de Kant y Hegel. Calderón parte (en su teatro religioso) del concepto escolástico que todo saber tiene como límite o medida el conocimiento de Dios, saber que se caracteriza según esta doctrina por ser libre (*scientia libera*), no estando confinada a un conocimiento de lo posible, abarcando igualmente lo actual o real en cuanto depende en última instancia de su voluntad.

[...]

El dramaturgo no se cansa de representar en los autos sacramentales la finitud del conocimiento humano que fundamenta su doctrina de la alegoría y del símbolo, impuestos éstos por el carácter menesteroso del hombre y la consecuente necesidad de pensar analógicamente manteniendo en vilo a la vez lo literal y simbólico, lo visible y lo invisible, lo finito y lo infinito. El conocimiento finito es incapaz de verlo todo de un solo golpe, de poder conocer el futuro contingente, accesible sólo a un saber conjetural.

[...]

Hay una serie de personajes en la obra de Calderón que usurpan la *visio libera* atribuible sólo a Dios, como Basilio en *La vida es sueño* o Liriope en *Eco y Narciso*, intromisión que no corresponde meramente a una imposición del deseo, sino más bien a una fatalidad inescrutable que se desvela como un nexo de causas y efectos en el que los personajes están supeditados a fuerzas que trascienden la voluntad humana. A la vez los “protegidos” o “víctimas” de estos personajes se rebelan contra tal coacción, resistiéndose a asumir el papel que les han asignado en la representación y optando por el riesgo de una interpretación que supondrá una resolución temeraria. A estos rebeldes los mueve un apetito de querer ser que los arroja a la contingencia de la existencia finita, impulso que se define intrínsecamente como insurrección contra el no ser que imaginan, sienten, viven y anticipan desde el lugar al que han sido confinados por un anónimo director de escena que los ha excluido de la existencia, del juego del azar, la libertad y la experiencia. El dramaturgo arroja a sus personajes a la prueba de fuego de la existencia,

a experimentar en la facticidad y contingencia del gran teatro del mundo los *a priori*, obsesiones e ideales que los impulsan.

La problemática de la anticipación de la experiencia llevó al dramaturgo a plantearse argumentos que no se conforman fácilmente a los tópicos que han regido sobre la naturaleza de la tragedia a lo largo de los últimos siglos. Además de evitar sistemáticamente el final melodramático como sucedáneo de un desenlace auténticamente trágico, el dramaturgo fue capaz de pluralizar la resolución de la acción dramática. Uno de los posibles desenlaces afirma la libertad de la voluntad humana frente al determinismo, aunque se cumpla el hado. Otro impone un final catastrófico que arrastra a los personajes al destino previsto sin ninguna atenuación. En otros casos abandona a sus personajes a existir en la culpa, condenándolos al castigo de la existencia, implacable, irremediable, irredimible.

En la tragedia profana *La hija del aire* la protagonista, Semíramis, se plantea la cuestión de si su albedrío es libre o esclavo, poniéndolo a prueba y terminando por sucumbir a la fuerza del destino. Esta enigmática tragedia, viva, ágil, compleja, profundamente poética, rica en emblemas escénicos y de perfecta medida, nos insta a preguntarnos en qué consiste un teatro metafísico de tal magnitud, planteamiento que nos lleva necesariamente a recurrir a esquemas, modelos y paradigmas que impulsan el nacimiento y desarrollo del idealismo filosófico de la modernidad, sin olvidar que se trata de un género dramático y no filosófico, de un teatro metafísico y poético en el que alienta un vigoroso pensamiento.

[...]

El papel de Semíramis no se acomoda a las técnicas psicológicas y realistas más aptas para la interpretación de personajes como Hedda Gabler, Nora, Ofelia, Desdémona, la “Malquerida” o Bernarda Alba, figuras que han sido acuñadas ya en sus orígenes o posteriormente por interpretaciones de carácter romántico-naturalista-psicológico. El papel de Semíramis pide a la intérprete una diversa gama de matices que debe ir modulando, reprimiendo, superando e incrementando en su itinerario hacia el poder absoluto: la ambición, la timidez, la sutileza, la firmeza, el recato, la astucia, la soledad, el deseo, la frigidez, el disimulo, la crueldad, la desvergüenza, la humildad y el orgullo, conflictivo despliegue de una personalidad cuyo resorte profundo, la angustia, es el motor de la voluntad de poder que encandila a la fogosa y frígida figura. A lo largo de las dos partes de la tragedia la actriz tendrá que matizar los siete papeles que va ocupando el personaje de Semíramis al explayar toda la variedad de facetas que van revelando un “carácter” que está ya formado al iniciarse la segunda parte. El resorte fundamental que define ese carácter es una desmedida ambición que se desvela paulatinamente y con gran sutileza según se va acercando al poder.

[...]

En la figura demoníaca de Semíramis, Calderón representó la esencia de la voluntad de poder, creación que encontró poderosísimos ecos en el espíritu romántico siglo y medio después. ■



**Cuaderno  
de bitácora**

# Si un día me olvidaras

por Raúl Hernández Garrido (Premio Born de Teatro 2000)

La escritura de *Si un día me olvidaras* arranca en 1998, en el momento en que Carlos Rodríguez, tras haber dirigido dos textos míos breves integrados en las obras del Astillero Rotos y Fotos, me propone escribir una nueva obra continuando rasgos de estilo de algunos textos míos anteriores: cóctel de mitos, tragedia y vanguardia. Textos que, aunque sí editados, curiosamente en ese momento seguían sin estrenarse. Por qué no tomó uno de esos textos, si tanto le gustaban, y lo puso en escena sin tener que encargarme la escritura de un texto nuevo es algo que no llego a comprender. Y más cuando yo entonces quería romper con todo lo que había escrito hasta ese momento y arriesgarlo todo para escribir una comedia. Pero en fin, así son los directores, así son las cosas.

Cuando Carlos me manifestó su interés por el personaje de Pílates, disimulé con una sonrisa mi ignorancia, hasta que no pude más y le pregunté que quién era ese señor. Él, extrañado, me contestó que el compañero de Orestes en sus hazañas, ese personaje que como una sombra sigue y secunda al héroe alentando todos sus actos. “Ah, uno que nunca habla, ¿no?”, respondí, intentando a un tiempo rebuscar en mi memoria y aparentar algún jirón de conocimiento.

Efectivamente, parco en palabras es Pílates. Pero sus intenciones son siempre muy claras: tajo a la garganta y hacia atrás. Si en Sófocles calla y apoya a Orestes, en Esquilo sólo habla para decir esta barbaridad:

**ORESTES:** Oh Pílates, ¿qué hacer? ¡Ella es mi madre!  
¿No me atreveré a matarla?

**PÍLATES:** Pero entonces, ¿qué será del oráculo de Loxias en Delfos proclamado? ¿Y qué del santo juramento? Mejor tener enfrente a todo el mundo que a los dioses, cree.

Es en Eurípides donde Pílates y su relación con Orestes alcanza su máximo desarrollo, hasta formar casi una saga, un auténtico Ciclo de la Sangre que se inicia en Electra, sigue en Orestes (donde con la sangre aparece la voz de Pílates), continúa con la alegre masacre de Elena a manos de estos tres adolescentes sanguinarios y se cierra con el dilema que Ifigenia entre los Tauros les plantea a la simpática pareja: inmolar la vida de uno por la de otro, o la de Orestes o la de Pílates. Desde luego, los hechos tremendos de los tantálidas parecían ser costumbre familiar.

Una reflexión sobre la función de ese personaje. Pílates es elegido por Orestes para ser el marido de Electra, quizá porque un ser tan sanguinario como la joven matricida sólo podía ser controlado con un ser tan implacable como Pílates. Y también quizá porque, como el final de la historia de una heroína exige o boda o muerte, y lo lógico sería que Orestes y Electra, como pareja cómplice de tan tremendos

crímenes, acabaran siendo matrimonio, tendríamos que la historia finalizaría con un maravilloso incesto. Por eso la Mitología se inventó a Pílates, primo de ambos y compañero de niñez en el exilio de Orestes, para lograr la unión legal de ese trío maléfico: Electra, Orestes, Pílates.

Y ya puestos, en la relación Pílates-Orestes, nos queda el silencio activo de Pílates, unido a la extraña firmeza de su determinación a la venganza, superior incluso que la del afectado por la maldad de Clitemnestra, la del mismo Orestes. Todo esto nos puede inducir a pensar que, dado que hace tanto tiempo que Electra no ha visto a Orestes, ¿por qué vamos a creer que éste es el que es, y no pudiera serlo su extraño acompañante? ¿Y si Orestes fuera Pílates, y Pílates realmente fuera el hijo de Agamenón, que va a vengar en su madre la muerte de su padre?

Esto es por lo que al mito se refiere. Repito que yo estaba saturado de tanto mito. Había abordado a Agamenón/Electra-Ifigenia por una parte y a Fedra-Hipólito por otra en Los Restos, más allá del apoyo que habitualmente nos da a los hacedores de historias un corpus narrativo tan completo como la mitología, cualquier mitología. (También había acudido a las Eddas nórdicas en un guión llamado, claro está, Saga.) Y ahora, volver a Electra, Orestes, Pílates. Sin embargo, el mito para mí no es algo para calcar, ni siquiera un patrón, un esquema, sino un punto de encuentro del hombre con sus problemas de todos los días con algo que le cuestiona en todos los sentidos. Una búsqueda de respuestas que es lo que quiere alentar la mitología.

Creo que de lo más individual se alcanza lo más universal, nunca al contrario. Es de ilusos buscar grandes temas. Lo importante son pequeños seres que en la lucha por aquello que quieren plantean y arriesgan no sólo su vida, sino todo. Lo importante del mito es el hombre.

Y en ese momento, un mito se formulaba trágicamente en Argentina. Se reabrían los casos de torturas y desaparecidos en la dictadura de los generales, aprovechando los testimonios y evidencias de hijos de víctimas, detenidos con sus padres o incluso nacidos en prisión, para ser luego robados “en adopción” por los mismos torturadores. Y entre esos casos, el de la familia de Norberto Atilio Bianco, que fue implacable Mayor médico encargado en el Campo de Concentración del Hospital Militar de Campo de Mayo. El matrimonio Bianco, sospechoso de haberse apropiado de dos niños, huyó al Paraguay en el 86. Allí fueron reclamados por la justicia argentina y perseguidos de forma implacable por las Abuelas de la Plaza de Mayo. Los niños Bianco, supuestos hijos de desaparecidos, contrayeron, o fueron obligados a contraer, sendos matrimonios a una edad muy temprana para dificultar la acción de la justicia.

Pero aún así, lo más tremendo fue la petición desesperada de esos supuestos hijos ante las cámaras de televisión, llorando y suplicando para que les dejaran con su pasado conocido y sus padres, negándose a saber más sobre cuál podría ser su auténtico origen.

En los hijos de los desaparecidos vivían con sus contradicciones Electra, Píldes, Orestes.

El resto es ir al encuentro de los personajes. Buscar su verdad, en principio desde la oscuridad angustiosa del autor ante la pantalla en blanco del ordenador (una oscuridad que

atravesó más de cien páginas de reflexiones y pruebas), hasta ese momento mágico en que los personajes se alzan y sus intenciones les mueven en su intensa, peculiar vida. Tres años de trabajo en el que, como siempre me planteo, debía luchar contra lo artificioso y para intentar llegar a una concepción de la escena cuyo objetivo es plantear el Misterio, lo No, esa fuerza que nos traspasa cuando el texto sobrepasa lo racional para resonar en el inconsciente. O dicho de otra forma, sintamos una iluminación, catarsis, epifanía o como quieran ustedes llamarlo. En que se llegue a cierta Experiencia. ■

## *Si un día me olvidaras* [fragmentos]

### ANTESALA

*(Dos hombres, en una estación. Las paredes desconchadas, el suelo sucio, aspecto de lugar abandonado desde hace tiempo. Uno de los hombres, tranquilo. Lo podemos llamar Píldes, aunque su nombre auténtico es insignificante. Lee el periódico o, simplemente, las manos en los bolsillos, silba, contempla la escena o dormita.*

*El otro, nervioso, intranquilo. Sería pretencioso llamarlo Orestes. Fuma, pasea de un sitio para otro, lo alerta cualquier ruido.*

*La mujer, llamada Electra, pero también Clitemnestra o Ifigenia. O mejor, llamada simplemente la mujer, entra en la estación, cargada con dos aparatosas maletas...).*

**ELECTRA:** Me podrían decir si llevan mucho esperando. Creo que pasa un tren por aquí. Que hoy pasará el tren. Lo esperan, han venido a esperarlo. ¿No?

Si no, qué harían aquí. Dónde no llega nadie.

Sus caras me suenan. ¿Fuman? Si quieren... No tengo fuego. ¿No fuman...?

Llevo mucho tiempo viajando, viajando. Trenes, autobuses, aviones. Kilómetros y kilómetros, desfilando paisajes a toda velocidad. No puedo detenerme ahora.

¿Ustedes están de paso?  
¿Adónde van?  
¿Me quieren responder?

Estoy acostumbrada al desprecio. Su silencio no me hace daño. No me hieren sus miradas.

*(La mujer se levanta y mira hacia los hombres. Uno de ellos escupe al suelo. Ella mira a sus pies, al esputo. Lo pisa y lo extiende con la suela del zapato).*

He recorrido medio mundo y de aquí no me voy a mover.

**PÍLDES:** Vámonos.  
*(Los hombres salen).*

**ELECTRA:** Esto está hecho una pocilga.  
*(Vuelve a entrar uno de los hombres, Píldes. Se queda frente a la mujer, amenazador. Ella le sostiene la mirada, desafiante).*  
Sé a lo que has vuelto.

**PÍLDES:** ¿Cuánto?

**ELECTRA:** No me vendo.

**PÍLDES:** ¿Entonces... ?

**ELECTRA:** Con las manos no.

*(El hombre se le echa encima, como un oso, como un gigantesco abrigo que se tragara todo lo que abraza).  
(Orestes, enneguecido, busca en la oscuridad una salida).*

**ORESTES:** el goteo cayendo un golpeteo contra el suelo cemen- to allanado noto la humedad a través de la piel y me aparto pero sigo pisando sobre mojado me agacho y me marea el olor tan fuerte mi mano toca algo húmedo encharcando el cemento del suelo me atrevo a guiarme en la oscuridad arriba se oye el aleteo de un ventilador y sigo sin encontrar paredes en este espacio del que no sé cómo salir mis manos buscan las paredes mis manos resbalan no hay paredes sólo oscuridad.

*(Los dos hombres esperan de pie al borde del andén).*

**ORESTES:** Se ha ido.

**PÍLDES:** Eso no quiere decir nada.

**ORESTES:** Ahora quedamos tú y yo.

**PÍLDES:** Antes estábamos tú y yo, solos.

**ORESTES:** ¿Volveremos a verla?

**PÍLDES:** Nos vamos.

**ORESTES:** No he preparado equipaje.

**PÍLDES:** A donde vamos no hace falta equipaje.

*(La mujer se remueve en el suelo, un montón de ropa sucia. Suenan las llamadas de los trenes. Los hombres se pierden en una nube de vapor. Al disiparse, Orestes reaparece. La mujer se alza ante él.*

*Orestes, con educación, la ayuda con las maletas. La mujer le quita las maletas y las deja en el suelo. Se acerca a Orestes y le habla al oído. Este parece no advertir ahora su presencia. La mujer le pasa la mano por encima de los ojos).*

Los seres que aquí llamamos Electra, Orestes, Píldes, no se justifican por sus nombres. Son sus angustias, sus deseos, sus temores, lo que les hace vivir, lo que les mantiene en pie. Creo que existen por encima de su supuesto autor, por encima de la referencia a tópicos culturales, a "mitos". Son reales. Yo sólo he plasmado en papel, con mucho respeto, las vidas que ellos sufren.

Orestes nos habla. ¿Seremos capaces de oír el latido de su corazón, sobrecogido por lo que le exige el fantasma?

**ORESTES:** Da un paso y muéstrate.

Por lo menos, habla.

No me das miedo. Puedo mirarte a la cara. Sal de ahí.

No creas que te será fácil habitar mis pesadillas.

*(Ya están demasiado pobladas).*

Aunque en lugar de manos el metal te dé garras.

Aunque tu voz tenga el silbido de alas de insectos.

Aunque tu aliento sea dulce y abominable, y en tus ojos reconozca un amor tan grande que comprendo sería capaz de devorarme, de la cabeza a los pies. Quiero que te vayas. Quiero que nunca más vuelvas a molestarme. Desearía que nunca hubieras existido. Pero ya no podría soportar vivir sin ti. Sé que arrancaste de vientres condenados —sin ninguna piedad, con la meticulosa crueldad de un buen jardinero— a más de un recién nacido estremecido por el frío, llorando en vano, apartado del calor de su madre, porque a su madre estaba juzgado que todo el calor le iba a ser arrebatado. Por eso deja mis pesadillas, abandónalas a ese grito desesperado, a ese llanto ignorante porque tú, tu pecado y mi gran culpa ya viven mis días. Te quiero.

*"Hace un año, verano de 2000, logré una primera versión, aunque para mí todavía demasiado deficitaria de lo que el texto debía ser. Tuve la osadía de mandarla a un par de concursos y la desfachatez de ganar uno de tanta importancia como es el Born, otorgado por el Cercle Artistic. En la rueda de prensa de la concesión, dejé a periodistas y organizadores boquiabiertos cuando aseguré que la obra no estaba terminada y esgrimí el manuscrito totalmente lleno de tachones y tinta roja. Ahora, en 2001, puedo considerarla terminada, tras haberla reestructurado y reescrito en parte, acentuando las intenciones de los personajes, lo que quieren en cada momento. El último paso fue la inclusión de testimonios auténticos de desaparecidos, la cita de las ominosas leyes de punto final y de obediencia debida, y el cierre con la nota de prensa que suponía, el 6 de marzo de este mismo año, un nuevo intento por parte de la justicia por borrar la infamia del pasado. La misma fecha en que nació mi hijo. Dios, ¿qué mundo les cederemos a nuestros niños?"*

### SANTUARIO

*(Electra y Orestes han llegado).*

**ORESTES:** Este lugar...

**ELECTRA:** Este lugar húmedo, sombrío. Este lugar lleno de fantasmas. Este es el lugar del miedo.

**ORESTES:** Lo reconozco. Me parece oír los gritos, creo ver las camillas sucias de sangre en la que las mujeres agonizan.

**ELECTRA:** Siempre me sentí atraída por este lugar.

**ORESTES:** Lo reconozco, aunque nunca he visto algo parecido. Pero aquí reconozco mi miedo.

**ELECTRA:** Y ahora aquí estamos, pero esta vez no es un sueño.

**ORESTES:** Cerillas.

**ELECTRA:** No valdrían de nada.

**ORESTES:** ¡Cerillas!

**ELECTRA:** Dame la mano.

**ORESTES:** ¿Escuchas, un pitido agudo?

**ELECTRA:** No.

**ORESTES:** El suelo está encharcado.

**ELECTRA:** Dame la mano.

Tiemblas.

**ORESTES:** Aún pienso que...

**ELECTRA:** Aún piensas en él.

**ORESTES:** Sí.

**ELECTRA:** No lo puedes olvidar.



Escena de *Si un día me olvidaras*.

**ORESTES:** No sé qué hacemos aquí.

No sé cómo hemos llegado hasta aquí.

Sácame de aquí. Tú sabrás cómo.

**ELECTRA:** Nunca he estado aquí antes.

Sólo se me ocurre avanzar.

**ORESTES:** Por ahí no.

**ELECTRA:** No te preocupes. Sólo son ratas.

**ORESTES:** Creo sentir algo más. Tengo miedo.

**ELECTRA:** Eso no es raro aquí.

**ORESTES:** ¡Cerillas!

Esta vez sí que se han acabado.

Es hora de irnos.

**ELECTRA:** Cada vez me siento mejor.

**ORESTES:** Debemos salir y volver. Nos esperan.

**ELECTRA:** Aquí no hay salida.

**ORESTES:** Si hemos entrado, eso significa que podemos salir.

**ELECTRA:** Nada significa ya nada.

**ORESTES:** Ese niño. ¿Dónde está?

**ELECTRA:** No hay ningún niño.

**ORESTES:** Lo estoy oyendo.

**ELECTRA:** Esto está lleno de niños.

**ORESTES:** Sé donde estamos.

**ELECTRA:** Estamos dentro de tu cabeza, en tus sueños.

**ORESTES:** Es la realidad.

**ELECTRA:** Ya no hay realidad. Sólo tus pesadillas.

**ORESTES:** Si eso fuera así, aquí no habría lugar para él.

*(La puerta se abre y deja paso a PÍLADES, un inmenso abrigo fantasmal).*

*"La escritura de Si un día me olvidaras arrancó en 1998, en el momento en que Carlos Rodríguez me propuso escribir una obra continuando una forma de escribir que en ese momento yo intentaba romper. Cuando la acabé tras cuatro años de mucho esfuerzo, demasiada angustia y, finalmente, muchísimas satisfacciones, ya no era un "encargo", sino quizá mi obra más personal. Ahora tengo camino despejado para romper con lo que he escrito hasta este momento y arriesgarlo todo escribiendo una comedia. Espero que pronto ustedes la disfruten. Si un día me olvidaras fue estrenado en septiembre en la Sala Cuarta Pared de Madrid. Paralelamente, en Málaga Lone Penderson está preparando una nueva versión escénica. Su texto está editado de forma virtual en Caos Editorial ([www.caoseditorial.com](http://www.caoseditorial.com)). En catalán lo publica Arola Edicions, al mismo tiempo que Primer Acto en su edición de Noviembre lo hace en castellano."*

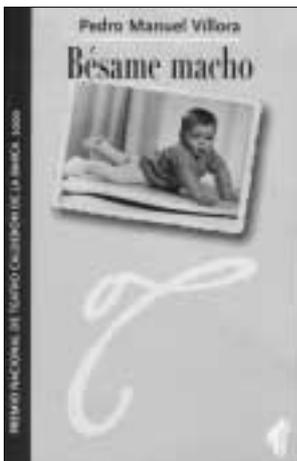
# Bésame macho

de Pedro Manuel Villora

Alberto Miralles

**Bésame macho**

de  
Pedro Manuel Villora  
Edición:  
Centro de Documentación  
Teatral.  
Madrid, 2001



Tengo un ejemplar de *Bésame macho* dedicado por su autor: “A Alberto Miralles, con la esperanza de que no me considere demasiado a la moda”. La ironía de Villora (que afortunadamente aún no es sarcasmo) se orienta hacia el debate sobre la alternativa que tantas veces hemos sostenido y en el que nunca acabamos de estar de acuerdo. Porque éste es ya un movimiento consolidado y puede hablarse de él con ejemplos suficientes, sin que la crítica a alguno de ellos se interprete como una enmienda a la totalidad. Entre los muchos temas que es necesario clarificar en ella, están los de la moda a que aludía Villora y la identificación entre alternativa y juventud.

Todos los autores alternativos son jóvenes, pero no todos los jóvenes son alternativos. Este Premio, para autores que no hayan estrenado más de dos obras, casi siempre lo han ganado jóvenes que después se han relacionado con las salas alternativas, pero también lo ganó en 1986 Andrés Ruiz, nacido en 1928.

Villora es joven (estado transitorio) pero sólo es alternativo cuando quiere, lo cual demuestra un sabio dominio de la técnica.

No quiso ser alternativo, por ejemplo, al escribir *Amado mío o La emoción artificial*, donde primaba un poderosísimo lenguaje culto envolviendo la hondura psicológica de los personajes de una compleja familia. Pero con *Bésame Macho* sí ha querido acercarse al rompimiento sistemático de la construcción tradicional, no deseando contar ninguna historia. Lo que se dice es menos importante que la manera de decirlo.

El riesgo de su propuesta es fascinante porque se entiende como una audacia casi suicida. El lector puede enloquecer si no comprende pronto que todo es un sabio juego de ambigüedades, donde la repetición controlada es la clave del absurdo. Aquí, Villora ha querido mantener las distancias con la moda y parece dinamitar los jueguecitos retóricos de algunas obras alternativas que, para serlo, repiten un

esquema, y ha llegado a un más allá, retorciendo y ampliando todas las posibilidades que hasta ahora se habían insinuado.

También el lenguaje posee una medida estratégica: hay de todo para demostrar dominio, aunque nunca demasiado para evitar que la brillantez deslumbre, pero no ilumine. Desde el juego homofónico del título —macho por mucho, en referencia al bolero de Consuelo Velázquez— a preguntas sin respuesta, calambures, paradojas, diálogos casi minimalistas e impregnándolo todo, un humor no por absurdo menos eficaz.

El obsesivo mundo creado por sus dos equívocos personajes —¿hombres, mujeres?— nos llega a producir angustia y nos sumerge en el misterio, porque cuando parece que estamos llegando a una conclusión, el autor da una vuelta de tuerca a los diálogos y nos provoca el desconcierto, repitiendo las mismas frases y proporcionando intensidad con las reiteraciones. Yo, lo confieso, llegué a creer que había un error en la compaginación del libro y tuve que empezar a leerlo de nuevo.

La clave última del texto la tiene el propio autor, el cual, aviesamente, ha suprimido las acotaciones, por eso Adolfo Marsillach en el inteligente prólogo a la edición del Centro de Documentación Teatral, no hace sino formular preguntas porque las certezas no son posibles. Cuando un texto no puede aprehenderse del todo, estamos en el terreno del desasosiego que produce la vanguardia, poniendo en juego nuestra imaginación.

La obra obtuvo el *Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca* en la convocatoria del año 2000. El jurado, presidido por Andrés Amorós, estaba compuesto por Cristina Santolaria, Antonio Garde, José Luis Miranda, Helena Pimenta, Ignacio Amestoy, José Ramón Fernández y Alberto de Casso Basterrechea. Creo que en su fallo a favor de Villora debió de pesar que *Bésame macho* sea un texto sugerente, abierto a interpretaciones distintas, tanto actorales como de escenificación. Ahí reside la riqueza de su propuesta. ■

# Discretamente muerto y otros textos breves

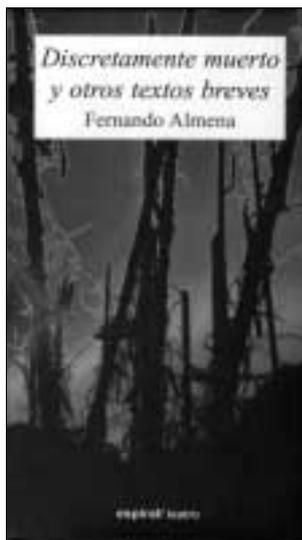
de Fernando Almena

Miguel Signes

**Discretamente muerto  
y otros textos breves**

de  
Fernando Almena

Edición:  
Fundamentos.  
Madrid, 2001



Hay muchos modos de leer una obra de teatro, hay muchas maneras de acercarse a un texto teatral, como en general a cualquier obra literaria. Hay quien toma el libro y lo abre dispuesto a disfrutar con su lectura para su enriquecimiento personal y que en el acto de hacerlo ha podido estar o no estar influido por informaciones anteriores acerca del autor y de su obra. Y existe el lector que movido por un afán profesional analiza y ve la lectura como un trabajo previo para otros objetivos; entre otros por ejemplo para una labor crítica, o para una puesta en escena o, en los casos en que el autor no sea contemporáneo del lector, para poner al alcance de otros lectores no familiarizados con el contexto histórico o social del momento de la creación literaria aquellos aspectos que crea necesarios para su perfecto entendimiento. Existen en realidad muchos tipos de lectores, pero absolutamente todos pasan por haber sentido antes simplemente afición, amor por la lectura.

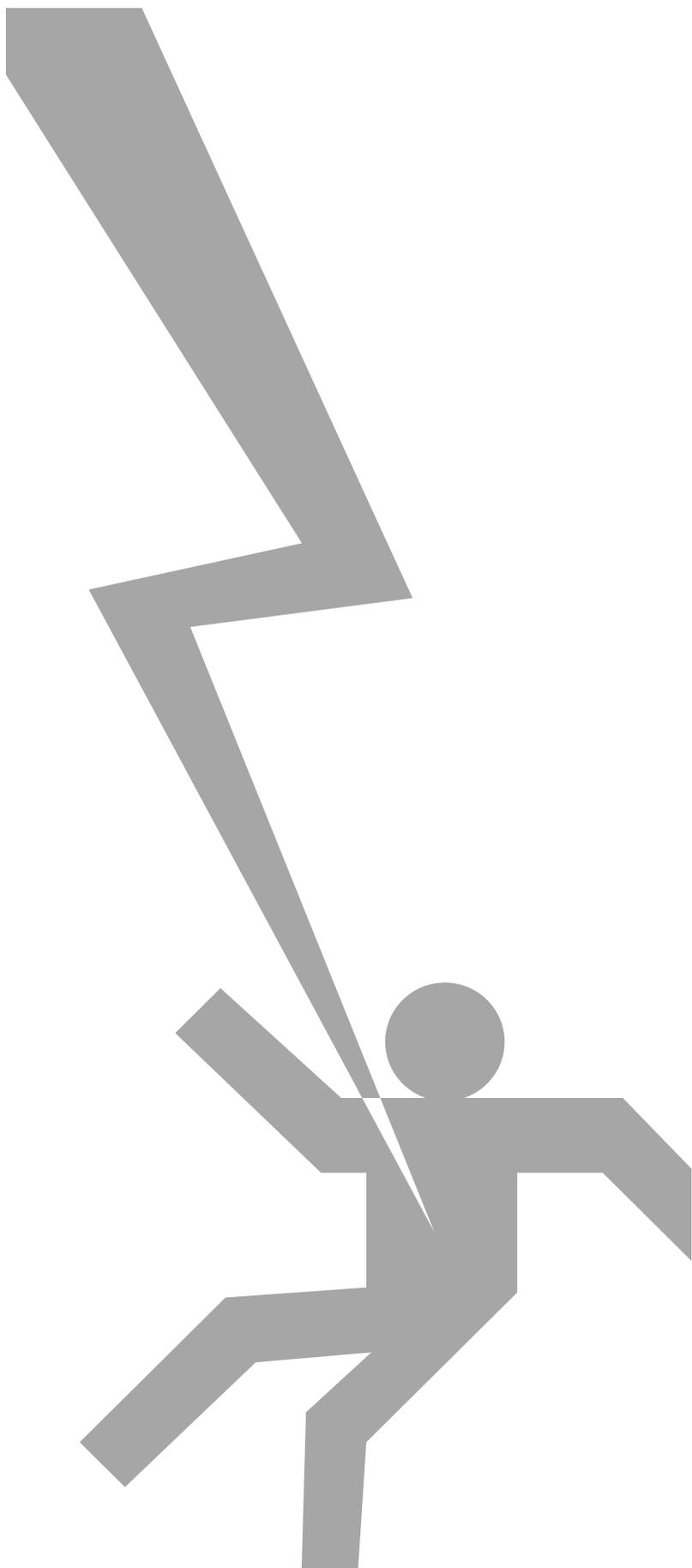
Con este impulso inicial abrí el libro de Fernando Almena publicado por Espiral/Fundamentos, que cuenta con una muy buena introducción de José Romera Castillo y confieso haberme leído de un tirón los cinco textos breves recogidos en el libro y haber disfrutado con la lectura de *Discretamente muerto y otros textos breves*. Lo que en un principio me sorprendía, y que era encontrarme con que el texto que daba título al libro figurara al final del mismo, después me pareció plenamente justificado. No sólo es, a mi juicio, el mejor de los cinco, sino que constituye —si se me permite la licencia— el quinto y último acto de una única pieza que denuncia la resignación del hombre ante el abuso del poder. Todo el libro se le ofrece al lector como una visión panorámica de un conjunto de seres humanos en un recorrido vital cuidadosamente medido, teatralmente medido,

a lo largo de las cinco obras —no importa que hayan sido escritas en momentos diferentes como así ha sido, cuenta que las leemos juntas— para llegar a ese desenlace final del último texto que no es otra cosa que un lamento a la impotencia del ciudadano y la confesión resignada de lo que quisiera hacer y nunca hará.

Sus personajes están perfecta e individualmente caracterizados y comparten en común el asumir su fracaso y por lo tanto su colocación en la sociedad sin plantearse ninguna posibilidad de cambio. Son personajes de la vida corriente a través de los que Fernando Almena está dando testimonio de su época, de la mía, de la nuestra, de ésta en la que jóvenes y ya no tan jóvenes coincidimos.

Siendo el autor cordobés, y de él no voy a hablar porque ya lo hizo en esta misma revista Ignacio del Moral, era casi obligado que ese hilo narrativo que a mi parecer recorre sus cinco textos breves, tomara su impulso inicial en *El Albéitar de Loja* con los sucesos de su tierra, y que la figura del revolucionario y veterinario Rafael Pérez del Álamo fuera quien le proporcionara la oportunidad de mirar hacia atrás en el tiempo para hablar del hoy, de ese hoy en el que los sueños de los otros nunca acaban de ser los nuestros, y de crear así con unos pocos trazos el perfil del piconero Antonio. Fijado el punto de partida, cuando el de Loja abandone la celda de la cárcel y Antonio recuerde cantando que “con paciencia se muere”, quedará grabado en la memoria del lector, con un poso entre amargo e irónico, el grito del de Loja: “¡Hermanos andaluces, salvemos al país de las injusticias y la ruina! ¡Acabemos con la opresión y la miseria!”.

Exigencia que ya no olvidaremos en el momento en que pasando la hoja del libro se levante de nuevo el telón para ver en escena a los dos personajes, víctima y verdugo del segundo texto: *Es muy peli-*



*grosso asomarse... al exterior.* Es en otro espacio cerrado donde se encuentran Juan —que ha puesto una bomba casi sin querer para matar a un ministro— y Lorenzo —el verdugo— ambos marcados por el mismo destino, aunque cumpliendo cada uno un papel diferente, opuesto y complementario a la vez, en el breve espacio de tiempo de la acción teatral en que coinciden. Están los dos en el mismo bando de la vida esforzándose para acomodarse al destino que les han preparado los de arriba, los que mueven los hilos ocultos de todas las voluntades. “De nuevo el poder en danza” dirá Romera Castillo en el prólogo. Los dos personajes de la obra, otra vez como el de Loja y Antonio a horcajadas uno sobre el otro, aunque ahora con el juego no se trate de convencer al de abajo sino de sumar los pocos ánimos que tienen individualmente, no consiguen ponerse de acuerdo más que para soñar realizarse en un mundo de miras muy cortas donde no quepan envidias ni odios, donde les dejen en paz. No son idealistas. Víctima y verdugo recorrerán el camino que otros les han trazado. La obra obtuvo el primer *Premio Plaza Mayor de la Casa de España* en París, y el *Premio Otoño del Sindicato Nacional de Escritores Españoles*.

Con la impresión de que tanto Juan como Lorenzo se nos han cruzado y cruzan casi diariamente sin advertirlo a lo largo de nuestra vida, nos trasladamos al banco bajo el árbol del parque donde se desarrolla *Sinfonía para tres carritos*, el tercer texto. En clave de humor negro y amargo a lo Azcona, tres grupos humanos se reúnen para soñar que viven y poder seguir arrastrando sus frustraciones y sus miserias. El decorado cambia, ya no estamos en los espacios cerrados anteriores, aunque como contraste los personajes siguen siendo prisioneros de sus limitaciones, de sus pobres fantasías ridículas. Almena acierta a presentarnos bajo la música de Vivaldi el contraste entre la imagen de los personajes y el tipo de lenguaje con que se expresan. Los cargos, la economía, el Ministerio, el Gobierno... ¡el poder! “no saben cuánta grandeza encierra esa palabra” dirá uno de sus personajes, son términos que rebotan de boca en boca de los reunidos; “el poder y el sexo, las dos columnas sobre las que se asienta el

mundo”, añadirá otro, siguen siendo en este texto la línea recta que va marcando la marcha de la acción y sobre cuyo trasfondo los protagonistas tejen una vida de mentiras que oculta su absoluta conformidad y resignación, como se encarga de poner de manifiesto el policía al final, esta vez bajo la música de Chaikovski.

Es con música populachera o pasada de moda con la que se inicia la acción de *Los miedos de la noche* en un cafeticho, donde la primera imagen que recibe el lector es la de la soledad y pequeñez del personaje que abre la comedia, donde las referencias al poder que proporciona el dinero y la cama ayudarán a situar el mundo de carencias de los cuatro protagonistas. Los personajes del café no confían más que en un extraño golpe de suerte y dirá Margarita “quizá la vida nos sonría algún día como un regalo inmerecido”. Se asume que, en el reparto de la felicidad, ellos han recibido muy poco. No piden justicia, no piden transformaciones, se resignan como los que hemos visto en las tres obras —tres actos— anteriores. Y confían en que los sueños rediman al ser humano... “mi libertad se halla en los sueños” manifiesta el Hombre, que niega que la realidad que le abruma en el día a día tenga más vida que la que él se forja. Frente a la soledad, a la falta de comunicación... sólo conciben la huida. No luchan, no lucharán. Son derrotados de siempre, por los otros y por su aquiescencia. Del parque con árboles y flores Almena nos ha vuelto a presentar a sus personajes otra vez encerrados entre cuatro paredes malamente remozadas de un café, en un va y viene continuo del interior al exterior para

volver al interior de los sueños.

Para cerrar ese desfile de personajes Almena coloca su *Discretamente muerto* al final del libro y levanta el telón de su texto en un escenario de teatro improvisado para unas fiestas de pueblo. Me parece un acierto hacerlo con la historia de Curro, con la historia de alguien que piensa en vengarse y muestra su inconformidad y protesta, aunque su protesta vaya envuelta, cómo si no, también en sueños mejores. ¿Cuántas veces no nos hemos encontrado pensando lo mismo? El intento de convertir el sueño en acción liberalizadora, es digamos la única solución que ante el poder pueden encarar los personajes que Almena nos ha descrito con un diálogo vivo y rápido, muestra de su saber hacer teatral. Es como dije al principio su mejor comedia, o como yo creo su mejor acto. El cante andaluz de Curro cierra las páginas de un libro que se abrió con los martinetes de Antonio el piconero.

Cuando volví a leer el libro ahora con una disposición distinta para poder hacer su reseña, me di cuenta que Fernando Almena había logrado convencerme para asociar mi experiencia de lector a la suya de creador, y comprobé que ese intercambio necesario entre autor y destinatario en toda obra artística había funcionado perfectamente, y que la mejor reseña que podía hacer era dejar testimonio de ello. Y también pude comprobar que sus cinco obras tenían tal consistencia, que podían leerse con total independencia las unas de las otras. Seguramente señal inequívoca de que en su construcción había pesado el destino final de toda obra dramática: su representación escénica, y su buen hacer. ■

## Hazte socio de la AAT

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



ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO



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>

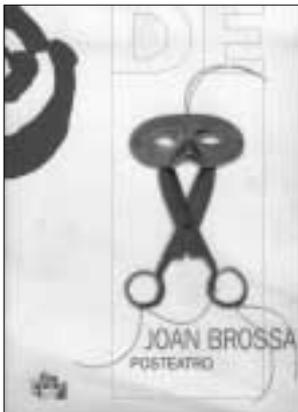
# Posteatro de Joan Brossa

**Jerónimo  
López Mozo**

**Posteatro**

de  
**Joan Brossa**

Edición:  
**Ñaque Editora,  
Ciudad Real, 2001**



Si la obra plástica de Joan Brossa es poco conocida fuera de Cataluña, la literaria lo es mucho menos. Escrita toda ella en catalán, su *Poesía* escénica ha ido apareciendo en Edicions 62, de Barcelona, llegando a reunir, en el periodo comprendido entre 1973 y 1983, nada menos que seis volúmenes. De obra tan extensa, muy poca ha sido vertida al castellano y, de eso, hace muchos años. En 1968, *Cuadernos para el Diálogo* publicó, con el título de "Teatro", tres piezas breves: *Oro y sal*, *El gancho* y *Novela*. Veintidós años después, en 1980, la revista *Pipirijaina* incluyó en el número 12 (Textos), dedicado íntegramente a Brossa, *Strip-tease & Teatro irregular*. Por último, esa misma revista publicó en el número 24, en enero de 1983, en castellano y catalán, *Caball al fons* (*Caballo al fondo*). Tras un largo paréntesis de casi dos décadas aparece, de la mano de Ñaque Editora, *Posteatro*. Aunque sólo fuera por este hecho, bienvenida sea esta edición.

Pero hay otros motivos que la hacen interesante. Carlos Vitale, traductor de las piezas recogidas en el libro, es también el responsable de su selección. Ha escogido veintidós piezas muy breves escritas en dos periodos concretos: salvo dos fechadas en 1942 y 1945, respectivamente, catorce fueron redactadas en 1947 y 1948. De las otras seis, una pertenece a 1956 y las restantes a 1957. Todo parece indicar que a este volumen seguirán otros que incluyan obras de etapas posteriores. Así, pues, no espere encontrar aquí el lector los textos más conocidos de Brossa, como pueda ser el ya citado *Strip-tease & Teatro irregular*; ni los que acabaron conformando el universo dramático del autor, entre los que figuran los monólogos para transformista creados en homenaje a su admirado Frégoli, el actor italiano que se hizo famoso por la rapidez con que conseguía cambiarse de ropa, lo que le permitía

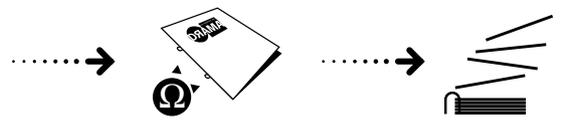
representar, él solo, piezas de varios personajes. Tampoco hallará los Ballets o Normas de Mascarada, ni las Acciones Musicales, citados por Eduard Planas en su también breve prólogo. Del periodo abarcado en el libro se echa de menos algún título tan significativo como *El gancho*, que data de 1957.

Para muchos, este libro cuidadosamente editado, será el primer contacto con el teatro de Brossa y está bien que empiece a conocerse por el principio. Las piezas incluidas en él, sobre todo las escritas hasta finales de los años cuarenta, son deudoras de las vanguardias históricas. En todas ellas están muy presentes los rasgos definitorios del dadaísmo y, sobre todo, del surrealismo. Brossa se entrega en ellas a la práctica de la escritura automática y a la creación, a partir de un lenguaje sencillo, de aire coloquial, a la creación de imágenes de difícil comprensión, pero que estimulan la imaginación del lector. La originalidad de estas propuestas dramáticas radica en la habilidad con la que el autor funde elementos vanguardistas con formas literarias tradicionales. Frases que, aisladas, son fácilmente comprensibles, puestas en boca de varios personajes dan lugar a diálogos, a primera vista, disparatados, fuera de toda lógica. Arnau Puig, el prologuista de "Teatro", los llamaba diálogos de sordos. Lo son en apariencia, pero una lectura reposada nos convence de que la estructura del teatro brossiano no es azarosa, sino fruto de una reflexión que la hace profundamente transgresora. No sin sorpresa, advertimos que cada personaje es dueño de un discurso coherente, poético y un punto amargo. Amargura a la que quizás no sean ajenos el escepticismo y descrédito existencial, a los que se refiere Eduard Planas, presentes en los años posteriores a nuestra guerra civil y a la Segunda mundial. ■



**COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA**

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega





## EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE

Las semanas que separaban los finales de junio de la fecha de las vacaciones eran un período peculiar de mi infancia. A caballo entre nada y el todo, mi obligación era inventar algo y lograr que pasasen volando. La playa, la pandilla, dormirse oyendo el mar estaban a la vuelta de la esquina, pero había que llegar a ella.

Soy lectora desde que aprendí a leer. Cuando digo lectora me refiero a sentir tanta curiosidad como amor por los libros. Un libro y una caja de bombones. Gran tarde de niña. Un libro y una cafetera. Gran tarde de adulta.

Mi estrategia para acortar esa quincena fatídica se apoyaba, sobre todo, en una desafortunada actividad lectora empedrada de otras actividades. Hacerme una bola enorme de mercurio a base de romper uno tras otro los termómetros de la casa, partir almendrucos con una piedra en el suelo de la cocina hasta que los del segundo daban con el palo de la escoba en el techo, montarme coreografías de ballet que hacían temblar los jarrones e ir con mi madre “de rebajas” perdiendo, año tras año, la negociación del ansiado “Jantsen negro de gomitas” que ella consideraba impropio de una niña.

La biblioteca de mis padres se extendía por toda la casa. La librería del “cuarto de estar” —en realidad se trataba del “cuarto de ser” de mi madre— concentraba lo mejor. Todo, menos *Sinué el egipcio*, me estaba permitido.

Aquel verano tuve una inspiración feliz: pedí sustituir a la persona que atendía la puerta durante el horario de consulta de mi padre y me fue concedido. Me hice con la libreta donde figuraban las horas y los nombres de los enfermos y me tomé a rajatabla hacer de recepcionista y lograr que no se me colase nadie. De cuatro a nueve de la tarde el *ball* de Sagasta era mío.

El problema que se me planteó fue el de la elección del libro que entretuviese los tiempos de espera. Descartada cualquier lectura infantil que menoscabase la autoridad que debía revestirme en mi puesto de trabajo, se imponía un libro en piel; y más que uno, varios libros en piel que hiciesen ver a los pacientes con quien estaban tratando. De los “aguilares” de mi padre, la colección de Teatro Completo resultaba perfecta. El tamaño octavo, el verde esmeralda de la piel, se avenían perfectamente con una recepcionista de ocho años con trenzas. Los cuatro volúmenes del Teatro Completo de Carlos Arniches pasaron a brillar sobre la mesa de la entrada. Daban la nota de color entre los muebles *remordimiento* que la guarnecían. Encaramada al sillón castellano, clavándome en la coronilla los mártires tallados que adornaban el respaldo, apoyaba el libro en la garra izquierda y descubría la fascinación de asistir a una



representación. Los sainetes caían uno tras otro. Me reía sola. Desde la puerta del pasillo oía la voz de mis hermanos mayores. Me espían por la rendija “mírala, mírala, se troncha ella sola”. Ring, ring, ring. “Buenas tardes”, ¿por favor me pueden decir su nombre y a qué hora estaban ustedes citados? “Uy que rica, tu debes ser la pequeña del doctor ¿verdad?” Despachaba las conversaciones con profesionalidad pero a todo correr para volver al *Santo de la Isidra*, al *Amigo Melquiades*, a *La piedra azul*... Cuando la puerta del despacho se abría saltaba del sillón marcando la página con la guía de lectura verde, y daba escolta hasta la puerta. “Adios, buenas tardes. Hasta pronto”. “Pero que mona eres, ya nos ha dicho tu papa que además eres bailarina. El próximo día te traeremos bombones”. “La fetén de la chipén”, pensaba yo para mis adentros enfrascándome en el libro. Fue el verano en el que más rápido se pasaron las semanas. Todas las tardes, teatro. Porque esa lectura tenía para mí voces, actores, maquillajes, focos, candilejas y concha de apuntador. Mi padre era médico de la Sociedad de Autores y yo estaba familiarizada, desde dentro, con el mundo del teatro y con sus fascinantes gentes. *El Español y la Zarzuela* no tenían secretos para mí. Los actores eran mis amigos y jugaban a tratarme de tu a tu porque mi afición al ballet me otorgaba cierto marchamo de artista. Según ellos yo “tenía tablas” y poseía “vis comica”. Descubrí aquel mes de julio que teatralizar la lectura de una obra me resultaba tan fácil como imaginar una coreografía mientras escuchaba música. Se trataba de transcribir en acción. Ese verano llegué al mar con ese nuevo secreto descubierto.

No podría precisar en que año se representaron *Los Caciques* en el María Guerrero con decorados de Antonio Mingote, pero allí estuve el día de la primera representación. La magia de una noche de estreno se vió en aquella ocasión centuplicada cuando al iniciarse la obra empecé, sin darme cuenta, a oír el eco de mis voces del *ball* interpretando el texto. Lo recordaba de memoria. Me veía encaramada en el sillón frailuno, con un vestido de *vichy* de cuadraditos rojos y blancos, soplándome el flequillo para que no me molestase al leer y mascullando mientras me defendía a patadas de mi hermano cuando su hostigamiento verbal pasaba de la rechifla por el quicio de la puerta a la rápida avanzadilla para un tirón de trenzas “¿Pues que quería usted, zarandearme la masa pilosa y que permaneciese estática?”. ■

**María Luisa López Vidriero**  
Directora de la Real Biblioteca

# EL MISTERIO DE ELCHE

Alberto Miralles

Cuando yo tenía diez años, mis padres me llevaron a la catequesis. Como era retraído, el cura interpretó —o estaba deseoso de interpretar— que yo tenía vocación, y duplicó las clases. Mientras yo escuchaba vidas de santos que se habían dejado decapitar y devorar por leones, mis amigos seguían descalabrándose en gozosas peleas de bandas, yendo de excursión al pantano y jugando a descubrir las misteriosas diferencias entre chicos y chicas.

El día en que mi doctrinador comenzó a explicarme las bondades de la penitencia, poniéndome una mano sobre el muslo, decidí condenarme para siempre. Ese día aún tuve tiempo de unirme a mi pandilla y estirarle las trenzas a una jesuitina que desde entonces me miró de otra manera, de la manera que a mí me gustaba: como a un golfo salido. Nunca más me confesé, nunca más fui a misa, nunca más recé. Mis padres, que notaron el cambio, se limitaron a preguntarme por él, sin recriminación alguna.

“No quiero que me corten los pechos como a Santa Águeda, ni que me crucifiquen boca abajo como a San Pedro. No quiero que me saquen los ojos como a Santa Lucía; ni ser asado en una parrilla como san Lorenzo, ni degollado como San Juan. No quiero que me revuelquen sobre pedazos de vidrio, ni que me entierren vivo o me metan en una tina de pez hirviendo. No quiero ser apedreado, ni azotado, ni que me arranquen la piel, ni que me corten la lengua, ni sufrir quebrantamiento de las muelas, ni tragar plomo derretido como los santos Vito, Modesto y Crescencia”.

Ante una descripción tan pormenorizada del sadismo cristiano, expuesta con tan resolutivo acento protoateo, mi padres me abrazaron y nunca más volvió a tratarse el tema.

Desde entonces, cada vez menos inconscientemente, he tenido una aversión profunda por el adoctrinamiento de la Iglesia en particular y por la irracionalidad de las religiones en general. Pero ir a ver la representación del *El Misterio de Elche* supone un paréntesis en mi anticruzada. Todo lo que detesto de la Iglesia está allí, pero no puedo sustraerme a su magia y me veo hechizado como todos los presentes, gritando “¡Viva la mare de Deu!” cuando la estatua de la Virgen sube al cielo, mientras cae pan de oro y el órgano atruena embriagando nuestros sentidos y las campanas tocan a rebato. Entonces, lo confieso, lloro y aplaudo como otros, seguramente tan descreídos como yo, y comprendo la astucia de la Iglesia que utilizó el teatro —sobre todo, el teatro— para despertar nuestra devoción y que siguiera durmiendo nuestro raciocinio.

El teatro y la religión han coincidido muchas veces y eso da para reflexionar. No digo que los ritos primitivos sean teatro porque contengan todos los elementos necesarios para calificarlos de teatrales, digo que la Iglesia habló a los feligreses ignorantes a través de los Misterios, Milagros y Autos Sacramentales; digo que el ejército más poderoso de la Iglesia, los jesuitas, comprendiendo el poder de la educación, escribieron teatro escolar para que sus alumnos, al interpretarlo, quedasen contagiados de los ejemplos que escenificaban. El teatro como arma, para educar, para exhortar a la piedad cristiana y para alejar a los fieles de las diversiones paganas. Nada nuevo: el teatro siempre ha sido, es y será, aunque algunos pesi-

mistas lo duden, un formidable instrumento. El uso que se haga de él no invalida su eficacia intrínseca.

*El Misterio de Elche* es un drama musical, cantado en valenciano primitivo, sobre los últimos días de la Virgen María y su ascensión a los cielos, reclamada por su Hijo. Afortunadamente, ya ha perdido su misión evangelizadora. Hoy es un formidable espectáculo de una ingenuidad estremecedora, que por representarse exactamente igual que cuando se creó, nos ayuda a comprender mejor la sociedad en la que se produjo y a admirar la conservación de las tradiciones medievales: por ejemplo, las mujeres no pueden interpretar ningún papel, por eso a la Virgen María la encarna un adolescente al que todavía no le ha cambiado la voz, pero ya le apunta el bozo bigotero y a los ángeles, que bajan desde 36 metros en un artefacto que se abre como una granada, los interpretan hombres sin aspecto angelical que, vestidos con túnicas y tocados con flores, parecen una ensoñación passoliniana. La tramoya es la misma de sus orígenes y su manejo se transmite de padres a hijos; los personajes deben interpretarlos trabajadores ilicitanos, a excepción de San Pedro, papel que por su importancia y significación —cabeza de la Iglesia— está reservado para un sacerdote. No hay profesionales: interpretan como pueden y cantan como saben. Esa es su gloria. Ellos no actúan, celebran. Estamos ante un yacimiento antropológico amorosamente conservado. Por eso, la UNESCO ha proclamado *El Misterio de Elche* patrimonio oral e inmaterial de la humanidad. Hay, quizás, otro motivo: que la cultura oral está seriamente amenazada; por eso, esta distinción es, al mismo tiempo que un aviso, una activa movilización.

Desde que Óscar Esplá le dio unidad en los años veinte, *El Misterio de Elche* no ha variado. A nadie se le ha ocurrido, como se hace con los clásicos, adaptarlo, confundiendo lo actual con lo eterno. Este monumento se ha salvado de actualizaciones, de tergiversaciones, de desnudos gratuitos, de mensajes paralelos, de cortes y añadidos, de provocaciones innecesarias, de abaratamiento del lenguaje, de supresión o cambio de personajes. Es una suerte. Y la UNESCO debe de haber premiado también el respeto con que se ha conservado.

Las representaciones se hacen en la basílica de Santa María, el 14 de agosto la primera parte, y el 15, la segunda. Hay un ensayo general el día 13, pero no lo aconsejo porque se asiste por invitación y la iglesia se llena de turistas y autoridades que no saben comportarse porque se comportan demasiado. Las buenas son las representaciones de los dos días siguientes, con la entrada gratuita y sin seleccionar y con el pueblo desinhibido, sin importarle que le vean moquear. Entonces sí se cumple la definición de drama popular. Hay una representación más en noviembre que sirve para aglutinar las actividades de un “Festival Medieval”, pero mi consejo es que se asista desnudo de prejuicios los días 14 y 15 de agosto. Podríamos vernos allí. Vamos a gozar mucho llorando juntos y confirmando con nuestra presencia que el teatro durará bastante más que ciertas tecnologías actuales, tan avasalladoras como efímeras. Felicitémonos. ■

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

