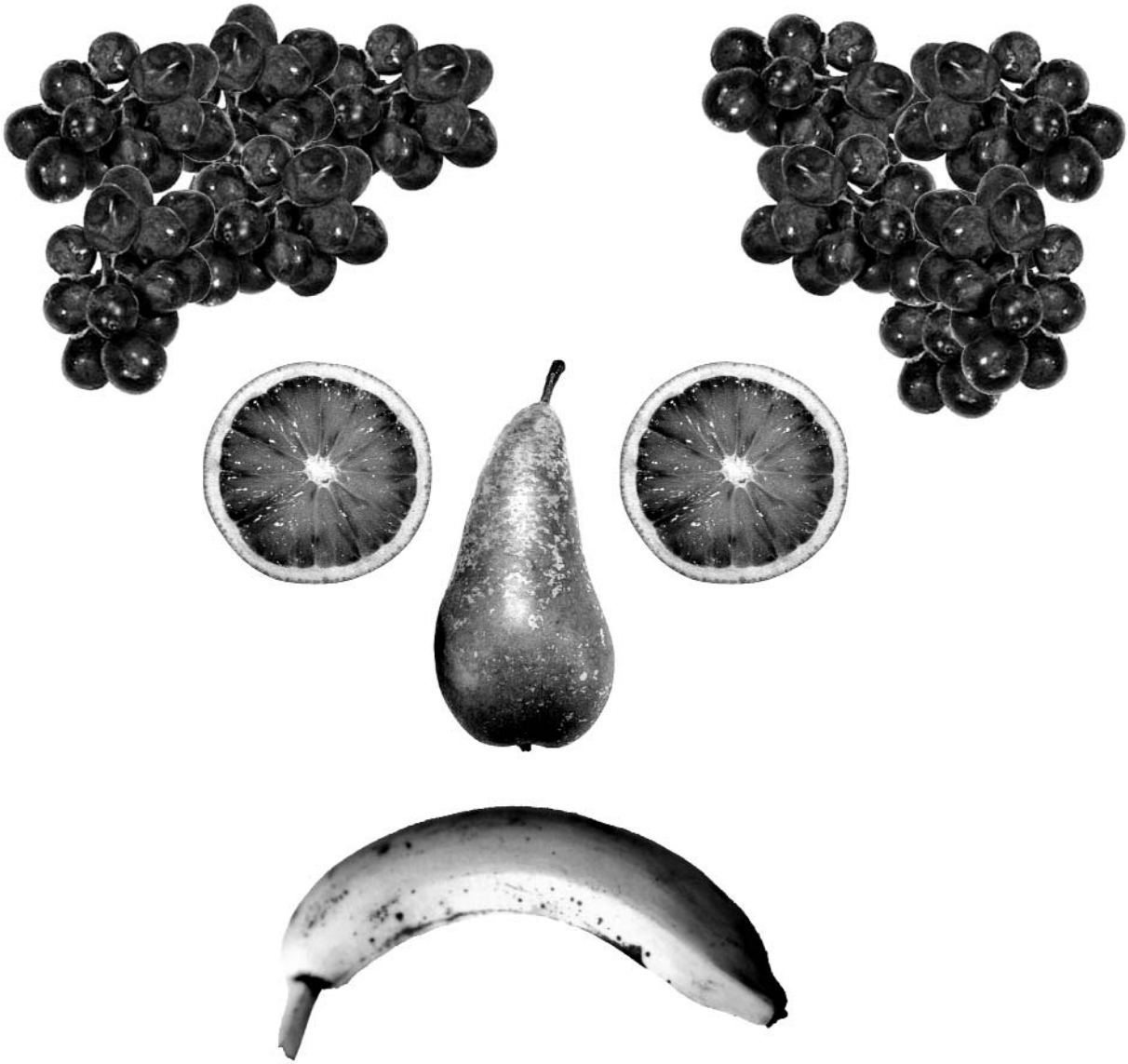
LAS PUERTAS DEL DRAMA

Revista de la ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

3€. Siglo XXI. Otoño 2003. **Número 16**



Un teatro en el destierro. José Ricardo Morales

Comparecencia en el Senado. Jesús Campos García

Teatro y teoría crítica contemporánea. M.ª Ángeles Grande

...memoria viva. Francisco Nieva

LAS PUERTAS DEL DRAMA

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
José Manuel Arias Acedo

VOCALES
Fernando Almena Santiago
Ignacio Amestoy Eguiguren
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero Pérez
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal Riera
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez Muñoz
Juan Alfonso Gil Albors
Íñigo Ramírez de Haro
Laila Ripoll Cuetos
José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó
Pedro Manuel Víllora Gallardo

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez
Santiago Martín Bermúdez
Domingo Miras
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

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

IMPRIME
J.A.C.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

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

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

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

S U M A R I O

3. **Tercera [a escena que empezamos]**
Declaración de Madrid
Jesús Campos García, Joaquim Paulo Nogueira, Gerd Natschinski y Suzana Lastreto

4. Un teatro en el destierro
José Ricardo Morales

10. Comparecencia en el Senado
Jesús Campos García

14. Teatro y teoría crítica contemporánea
María Ángeles Grande Rosales

22. Azama, autor vivo y contemporáneo
Daniel Sarasola

26. **Entrevista**
Manu Aguilar
Jesús Campos García

32. **Cuaderno de bitácora**
Extinción
Íñigo Ramírez de Haro

34. Casa de citas o camino de perfección

35. **Libro recomendado**
Idea del teatro de José Ortega y Gasset
Por Antonio Tordera

38. **Reseñas**
***La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX* de Diana de Paco Serrano.** Por Carmen Morenilla
***Los amantes del demonio* de Alberto Miralles.** Por Magda Ruggeri Marchetti
***Dramaturgos en el cine español (1939-1975)* de Juan Antonio Ríos Carratalá.** Por Juan Antonio Pérez Millán

43. **El teatro también se lee**
María José Vega

44. La publicación de casi todo
el teatro que se hace es memoria viva
Francisco Nieva

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE — INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE — DIRECCIÓN GENERAL DE COOPERACIÓN Y COMUNICACIÓN CULTURAL

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE LAS ARTES
Dirección General de Promoción Cultural

fundación autor

SGAE Sociedad General de Autores y Editores

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos

La celebración del IV Salón Internacional del Libro Teatral propició un encuentro con representantes de otras asociaciones de autores europeos, al término del cual, y recogiendo lo allí tratado, se redactó el siguiente documento:

Declaración de Madrid

Los representantes de las Asociaciones de Autores de Teatro de Alemania, España, Francia y Portugal, conscientes de la necesidad de corresponder a los desafíos de la construcción de una Europa comunitaria, así como de la importancia del teatro para contribuir a la afirmación de la realidad multicultural europea, reunidos en Madrid, el sábado 8 de noviembre de 2003,

DECLARAN QUE

1. Obligados a reafirmar la relevancia del autor teatral en el proceso creativo, consideran necesario constituir una Federación Europea de Asociaciones de Autores de Teatro.
2. Esta federación tendrá, por lo tanto, como objetivos prioritarios la defensa de los intereses de los autores de teatro vivos y la difusión de sus obras con mayor eficacia.
3. Las Asociaciones de Autores de Teatro que forman esta Federación no tienen, en tanto que asociaciones, ningún tipo de adscripción confesional, ideológica o estética, que son en todo caso opción de cada uno de sus miembros.
4. Con este fin, y a partir de este momento, promoverán las acciones que consideren convenientes para el desarrollo de los objetivos mencionados.
5. Estarán presentes ante instituciones de ámbito europeo para obtener medios que posibiliten su labor e influir en la normativa que afecte al desarrollo del trabajo de los autores.
6. Esta Federación está bierta a trabajar con federaciones semejantes de otras áreas culturales.
7. Esta declaración la firman los cuatro representantes de las asociaciones citadas, que invitan a las asociaciones de otros estados europeos a que se adhieran a esta iniciativa.
8. Las cuatro asociaciones firmantes presentarán esta Declaración tanto a sus gobiernos y parlamentos respectivos, como a las de ámbito europeo.
9. Al mismo tiempo, las asociaciones firmantes se comprometen a elaborar de inmediato un borrador de Estatutos de la proyectada Federación.

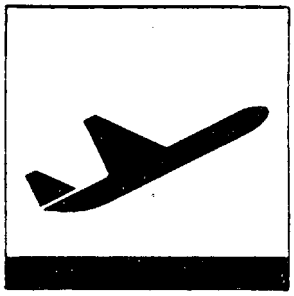
Firman
(por orden alfabético de asociaciones):

POR LA ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO (ESPAÑA)
Jesús Campos García

POR LA ASSOCIAÇAO PORTUGUESA DE DRAMATURGOS E ARGUMENTISTAS
Joaquim Paulo Nogueira

POR LA DRAMATIKER-UNION (ALEMANIA)
Gerd Natschinski

POR ÉCRIVAINS ASSOCIÉS DU THÉÂTRE (FRANCIA)
Suzana Lastreto



Un teatro en el destierro

[José Ricardo Morales]

Valgan estas palabras iniciales para testimoniar mi agradecimiento a la **Asociación de Autores de Teatro,** pues por decisión unánime de su Junta directiva acordaron designarme Socio de Honor de esta entidad. Aun cuando, debido a ello, debo revelarles mi perplejidad, porque si afirmara no ser digno de dicha designación la decisión adoptada por algunos de los autores y críticos más valiosos de nuestra escena, privándolos de su libertad electiva, en una actitud ajena por completo a mis propósitos. Pero si, contrariamente, aceptara merecer el referido nombramiento, con toda la suficiencia que esa aprobación supone, me apartaría por completo de cuanto corresponde a mi naturaleza. Así que para salir del atolladero en que me encuentro, la única opción posible consiste en acatar la decisión adoptada por aquellos que merecen toda mi gratitud, ya que la fraternidad no es virtud abundante entre cofrades que practiquen cierta actividad análoga. A este propósito, alguno de vosotros sugirió que en el acto —en este acto— relacionara mi teatro con el destierro en que vivo desde hace largos años, porque aunque hayan desaparecido las causas que lo originaron, no dejan de estar vigentes las múltiples consecuencias que éste trajo consigo, entre las cuales se encuentra la de escribir un teatro pensado desde esta tierra, pero aún ausente de ella.

Sin embargo, como el dramaturgo practica un arte hipócrita, consistente en hacer hablar a los demás de aquello que le sucede o le interesa, me encuentro situado nuevamente en una encrucijada, ya que deberé aludir a mis vicisitudes personales para cancelar la deuda que mantengo con vosotros. Como quiera que sea, porque de algún modo hay que empezar, comenzaré por decir que el drama no es una historia, sea personal o no, sino un conflicto debido a las posiciones contrapuestas que en él se ponen en juego. Y la primera de ellas, a mi manera de ver, se manifiesta desde los orígenes de este arte en la oposición habida entre el pensamiento propiamente tal, significado en el *logos,* y las creencias o principios compartidos por la comunidad, correspondientes al mito y expresadas con el coro. De manera que a diferencia del pensamiento requerido por las distintas religiones para glosar o interpretar el mito, subordinándolo a él, en el teatro se independiza de este, enfrentándolo conflictivamente.

De este modo, la oposición abierta y manifiesta entre el *logos* y el mito no es tan sólo privativa de la filosofía —tal como suele creerse— sino que también se encuentra plenamente formulada en el teatro. La razón de ello reside en que «el pensamiento auténtico consiste en proponer fundadamente aquello que no hay». Así entendido, el pensamiento más riguroso implica siempre «pensar de otra manera»; por esto lleva consigo determinada discrepancia respecto a lo establecido, ocasionando cierto riesgo que, en ocasiones, no puede ser más cierto. Por ello, contra el acreditado lugar común de que el teatro es un heredero directo del mito y aun del rito que lo activa, es posible suponer que este arte

La oposición abierta y manifiesta entre el logos y el mito no es tan sólo privativa de la filosofía –tal como suele creerse– sino que también se encuentra plenamente formulada en el teatro.

formula por vez primera la crisis originada por el pensamiento disidente y singular —el propio de la persona—, frente a las condiciones invariables y fijas del mito ritualizado y compartido.

A tal punto es así, que las discrepancias debidas al pensamiento pleno, propiciadas por el teatro, no sólo apartan a éste del mito y el rito arcaicos, sino que originan, además y sobre todo, el diálogo dramático, en el que cada persona evidencia su inalienable manera de idear. Por ello, si he señalado alguna vez que el teatro es el arte más afín a la filosofía, se debe, entre otras razones, a la distinta posibilidad pensante mantenida por cada una de las figuras dramáticas. A este respecto, no cabe olvidar que la mayor parte de los textos de Platón fueron diálogos, e inclusive, que el filósofo intentó expresarse en el teatro, antes de llegar a ser el gran pensador que fue.

La diferencia existente entre el drama y el ritual sustentado sobre el mito, también aparecería si intentáramos efectuar un imposible muy digno de Perogrullo: el de querer pensar a coro... Por ello, la palabra y la danza colectivas perduran en el teatro como un residuo del mito que unifica a sus creyentes en función de la ortodoxia, obligándolos a mantenerse unánimes e incondicionales, mientras que, a diferencia de esto, el pensamiento pleno implica «poner condiciones para que surja algo distinto». De ahí que el primer conflicto del teatro lo produce la persona que se aparta de lo consabido y aceptado, convirtiéndose en un transgresor temible, que pone en tela de juicio, con su palabra y sus actos, cuanto se halla consagrado en el terreno que sea. Inclusive, y a consecuencia de ello, su divergencia requiere determinado castigo, representándolo la tragedia en tres de sus modalidades principales: la locura, la muerte o el destierro.

A su vez, en la comedia o en las primitivas farsas de sátiros, la pena experimentada por el infractor del orden se evidencia en la irrisión degradante de su persona y sus hechos. De ahí que, aunque no se haya considerado, la risa que nos producen semejantes obras cómicas lleva consigo también determinada transgresión. Afirmo esto porque en el pensamiento arcaico, los humanos, considerados como «los efímeros» no deben reírse, ya que predomina en ellos su condición de mortales, teniendo siempre pendiente la amenaza de un fin próximo. Al menos, así lo sugirió Homero en el canto primero de la *Ilíada,* que culmina con la risa interminable de los dioses, pues sólo los inmortales pueden permitirse el gozo y aun el goce ilimitado que les brinda la existencia.

Estas consideraciones, expuestas a la carrera y en abreviación forzosa, respectivas a la situación del ser pensante en el drama y el teatro, implican diferentes consecuencias. Una de ellas consiste en que el transgresor del mito requiere quedar expuesto claramente, poniéndolo a la vista de cuantos asisten a su posible castigo. Dicha situación supone, en primer término, que a diferencia del mito y el rito, carentes de espectadores, dado el sentido secreto que los caracteriza —puesto que mito y misterio corresponden a *múein,* «cerrar»— el teatro es ante todo, un lugar público, así como las obras representadas en él constituyen a su vez determinada publicación. Con todo ello, dos de las invenciones mayores de ese arte son la persona, en cuanto infractora del mito, y el público. A tal punto es así, que Aristóteles calificó de «teatro», en su significado de «visión», al conjunto de los espectadores que contemplan el acto de transgredir lo vetado y lo vedado por el mito, con todas las consecuencias que ocasiona, desplazándonos de la observancia religiosa , propia de los creyentes, a la observación efectuada por el público.

Aún más, para que no quepa duda sobre la situación inicial del pensamiento en el drama, e inclusive sobre su emplazamiento en el recinto arquitectónico del teatro, en un nivel superior al del disco de la *orchestra* —en el que evoluciona y canta el coro, para significar el mito colectivo— aparecía una plataforma elevada, destinada a mostrar a la persona, tanto en el hecho de discrepar frente a lo establecido, como en el de sufrir la penalidad o castigo que sus ideas y actos merecían. A dicha plataforma la denominaron el *logeion;* es decir el lugar del pensamiento, dando una prueba indudable de cuanto aquí llevo expuesto.

Por último, al poner claramente en evidencia, sobre la plataforma del *logeion,* al infractor de la norma o el orden basados en el mito, la mímesis del teatro difiere por completo del mimetismo natural, ya que

La diferencia existente entre el drama y el ritual sustentado sobre el mito, también aparecería si intentáramos efectuar un imposible muy digno de Perogrullo: el de querer pensar a coro...

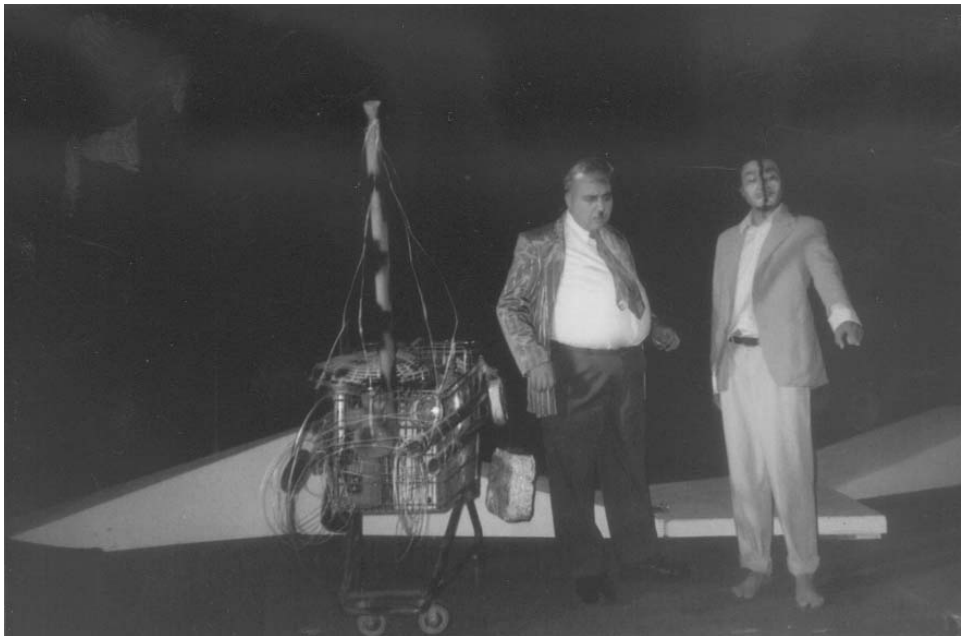
El desprendimiento inicial del exiliado, respecto a lo acostumbrado en la nueva sociedad en que trata de instalarse, posiblemente contribuyó a mi percepción del teatro, contemplándolo desde fuera a la par que lo efectuaba.

en este el animal que simula ser una planta o una piedra se disimula ante cualquier observador con su apariencia distinta de la que le es habitual, mientras que en la mímesis artística, el actor, transformado en personaje, se destaca plenamente, poniéndolo de relieve como aviso o advertencia de qué le espera al que intenta disentir, mediante el ejercicio de su pensamiento, de cuanto se da por aceptado.

A este respecto, tal vez convenga recordar qué nos esperó en España a quienes opusimos nuestra libertad pensante a la demencial sublevación castrense, encabezada —es decir— por un caudillo inefable, que se proclamó así mismo —en las monedas, por cierto— como tocado por la gracia de Dios. El destino que tuvimos no fue otro que el del personaje trágico, enajenándonos del país o de la vida el delito cometido: el de pensar. Así tal como suena. Porque cuando el dictador de turno proclama a los cuatro vientos: «Fuera de aquí el que no piense como yo», delata muy claramente que no piensa, pues impide que aparezca cierta condición inherente al idear —la discrepancia—, convirtiéndola en delito.

En mi caso, esa pena del destierro escasamente figura en el teatro que llevo escrito, aunque, a diferencia de ello, la óptica del desterrado apareció de continuo, bajo diferentes formas, en mis trabajos dramáticos. No pretendo, en modo alguno, usurpar la voz del crítico para apreciar mi labor, aunque, como me indujeron a ello, asumiré su papel, siquiera sea ocasionalmente, por no defraudar a nadie. En principio, deberé reconocer —según lo sostuve siempre— que el escritor es, de hecho, un desterrado, pues interviene en el mundo y lo contempla a la par, convertido en un esquizoide cuerdo que se da cuenta de sí y de cuanto le rodea para efectuar su trabajo. En esa duplicidad situó algún filósofo antiguo el punto de partida necesario para lograr saber, puesto que el conocimiento lo asociaron a la capacidad de extrañarse. Sin embargo, esa aptitud necesaria en cualquier labor creadora, difiere completamente del extrañamiento forzoso a que fuimos sometidos en el régimen de Franco, en algún caso a perpetuidad, tal como le sucedió a la muy grande Margarita Xirgu. Porque de este modo, una virtud imprescindible para el trabajo pensante —el extrañarse—, con el mencionado extrañamiento pasó a ser el punto de partida de una vida enajenada de su origen y aun de su habitualidad, privándola de referencia inmediatas sobre las que establecerla.

Dicha situación anómala nos obligó a ser huéspedes de un mundo ajeno, en el que aquello cercano se compuso de cuanto anteriormente suponíamos remoto, mediante una reversión tan absoluta del mundo y de nosotros mismos, que de actores pasamos a ser espectadores desprendidos del alrededor, pudiendo percibir en esta la inanidad de los usos y costumbres,



Escena de *Edipo reina o la planificación,* de José Ricardo Morales. Dirección: Héctor Álvarez, 2002.

de las fórmulas verbales y aun de cuantos atributos forman parte de la habitualidad. Como consecuencia de ello cabe afirmar que el desterrado en las primeras fases de su extrañamiento, es tan sólo un habitante carente de hábito alguno. Convengamos en que de semejante extrañeza al llamado teatro del absurdo no media ni un paso, a tal extremo es así, que, como señalé hace tiempo, dicha modalidad dramática la propusieron —por no decir la propusimos— determinados autores desterrados —fuesen o no voluntarios—, tales como Ionesco, Beckett o Adamov, entre otros. Y si no parece mal, con varios años de antelación —en la década de los cuarenta—, alguien que lleva mi nombre. El limpio juicio de José Ferrater Mora, concerniente a este problema que ocasionó mi teatro, publicado en un ensayo largamente difundido, me evita abundar sobre ello. Sin embargo, como expuse en otras partes, aunque mis obras primeras recurren con gran frecuencia a estereotipos, a frases hechas, a las inconsecuencias en la conducta de los personajes y a otros rasgos aparecidos después en tal tendencia dramática, mi teatro no pertenece al mundo del absurdo, sino al absurdo del mundo, un asunto muy distinto. Tanto es así que lo califiqué como «un teatro de la incertidumbre», dada la mucha que experimenta el desterrado, hecho un infirme o enfermo privado de tierra firme.

Por otra parte, el desprendimiento inicial del exiliado, respecto a lo acostumbrado en la nueva sociedad en que trata de instalarse, posiblemente contribuyó a mi percepción del teatro, contemplándolo desde fuera a la par que lo efectuaba. Aunque, de hecho, la llamada metateatralidad —que según diversos críticos caracterizó a muchas de mis obras— ya se encontró formulada desde mis primeras piezas, producidas en España y previas a mi destierro. Sin embargo, dicha reflexión sobre el teatro, efectuada en el teatro mismo, estimé que no bastaba para revelar la índole de ese arte, ya que implica un conflicto en acción y a la palabra en controversia o diálogo, dispuestos en secuencias temporales, enteramente ajenos a la visualidad propia del teatro. Por ello, ignoro si debido a la percepción extrañada que nos procuró el destierro, diferencié netamente la condición del teatro y la del drama, proponiéndome una consideración metadramática de dicho arte, evidenciada en las obras que por entonces escribí. Para efectuarla, me atuve a las inconsecuencias que suelen aparecer en la acción misma, así que apartándome de los problemas sobre el ser y el conocer que hacia los años cuarenta predominaban en el teatro —con Unamuno, Pirandello *et alii*—, me propuse destacar la relación de incertidumbre que puede producirse entre nuestras intenciones, los actos que de ellas derivan y las consecuencias imprevisibles que nuestros actos ocasionan, contrarias, en muchos casos, a los propósitos que nos movieron a efectuarlos. Esta secuencia contradictoria, trágica e

Puesto que el destierro fue una dádiva debida a la generosidad de un dictador, consideré oportuno representar a estos por medio de farsas trágicas, estimándolas como un modo pertinente de revelar sus conductas grotescas y sanguinarias a la vez.

Escena de *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* de José Ricardo Morales. Dirección: Enrique Noisvander. Teatro Antono Varas, Santiago de Chile, 1975.

Esta necesidad de reiniciar un proceso, posiblemente guarde cierta semejanza con la del desterrado que ha de rehacer su vida, «renaciéndola» a partir de nada.

irracional, la expuse en una serie de obras muy distintas entre sí —*Pequeñas causas,* 1946; *Bárbara Fidele,* 1944-1946; *El juego de la verdad,* 1952 y *Los culpables,* 1964—, en las que se manifiesta dicha posibilidad metadramática.

Aún más, puesto que el destierro fue una dádiva debida a la generosidad de un dictador, consideré oportuno representar a estos por medio de farsas trágicas, estimándolas como un modo pertinente de revelar sus conductas grotescas y sanguinarias a la vez. Así reapareció con ellos la figura risible del *miles gloriosus,* caracterizado desde Plauto y Cervantes hasta Valle-Inclán. Inclusive, la publicación de una de ella en Chile —*La imagen,* 1975—, en plena dictadura de Pinochet, pieza que incluyó frases del gobierno de entonces, me supuso determinado riesgo añadido al que el pensamiento libre requiere en condiciones normales.

Por otra parte, la visión extrañada que comparten el desterrado y el autor, según supuse anteriormente, la orienté hacia mi país de origen, para producir algunas obras que califiqué de «españoladas», no sólo porque hice caudal de los tópicos que atribuyen a esta tierra quienes la ven desde fuera, incomprendiéndola —el valor, el ardor, el «toreador»—, sino porque traté como tales a otras tendencias ibéricas que se impusieron sobre nosotros durante el siglo veinte. Entre ellas, los pronunciamientos militares, las censuras, los destierros, la intolerancia y todo el acreditado repertorio de la «cultura hispánica», tan generosamente transferida por el franquismo a los diversos países de nuestra lengua.

Y como del destierro tratamos, en mi teatro figuró todo un linaje de obras destinadas a evidenciar algunas de las inconsecuencias debidas a una técnica irracionalmente desarrollada, estimable como una de las mayores amenazas que se ciernen sobre el hombre, puesto que lo desarraigan e inclusive pueden concluir aniquilándolo. La situación peligrosa de una técnica que no sólo nos desvincula del mundo inmediato, con la llamada globalización, sino que se potencia a sí misma sin límites de ninguna especie, se debe a que omitió las condiciones que le atribuía un pensador antiguo, al definirla como «una capacidad productiva, acompañada de razón verdadera». Porque, según he reiterado en otra partes, una técnica sin *logos,* o razón válida, nunca será tecnología. De manera que al revestir sobre sí un potencial que la acrecienta sin trabas, con prescindencia del *logos* o razón propia, concluirá por emular al hombre que la requiere, convirtiéndolo en un instrumento más, sometido a su servicio.

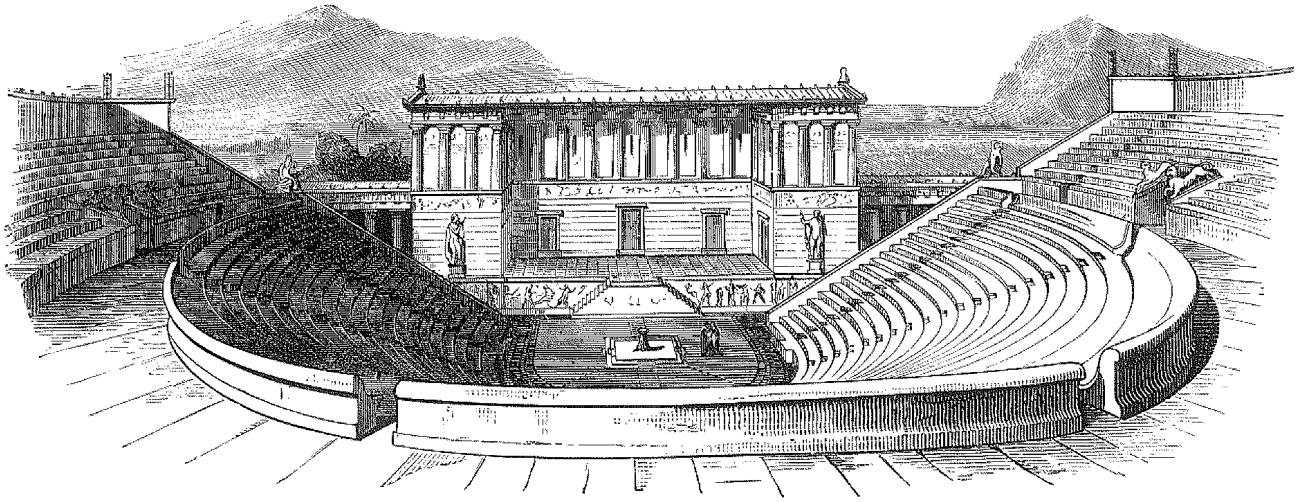
Así que el problema actual, ocasionado por la técnica, no es tan sólo el del trastorno ecológico que produce, sino en carencia de un pensamiento riguroso que le otorgue determinado fundamento, tanto como una finalidad válida que legitime sus acciones. De manera que si el hombre necesitó de la técnica para instalarse y dominar el mundo abierto, a partir de su expulsión de un supuesto paraíso, y si en el mito bíblico terminó convertido en desterrado por pretender el conocimiento, es comprensible que un exiliado, pues padeció el predominio de la violencia sobre las ideas, perciba claramente el desarraigo que la técnica nos brinda con su irrefrenable crecimiento irracional. Sea como fuere, mi teatro se hizo cargo de estos temas desde hace largos años —inclusive, tiempo antes de que hubiese plena conciencia de ellos—, a partir de *La odisea* y *Hay una nube en su futuro,* ambas de 1965. Es más, para que nada le falte a este proceso motivado por la técnica, también llevé a mi teatro su reversión contra el hombre que la inventa y la requiere, anulándolo, para convertirlo al fin en una cosa sin causa, o en un objeto sin objeto —a la manera de los dadaístas— y hasta en un material sujeto a proyectos que se ignoran. Esta deshumanización creciente y degradante quedó representada en obras como *La cosa humana,* 1966, *El inventario,* 1971 y *El material,* del mismo año, llevándola hasta límites posible, o, al menos, aquellos que puede concebir entonces.

Añádase a todo esto un teatro que da reiterada evidencia de la necesidad de volver a empezar, ya sea refiriéndose al mundo y al tiempo en que vivimos —*El destinatario,* 2002—, o a la obra en curso —*Colón a toda costa o el arte de marear,* 1995—, o al régimen de gobierno —*La imagen,* 1975— y aun con respecto a la creación del hombre por las divinidades —*Hay una nube en su futuro*—. Esta necesidad de reiniciar un proceso, posible-

mente guarde cierta semejanza con la del desterrado que ha de rehacer su vida, «renaciéndola» a partir de nada. También me cabe destacar que el conflicto anteriormente mencionado entre el *logos* y el mito, según la condición de éste como creencia compartida —origen de diferentes penas trágicas, entre ellas la del destierro—, figura en mi teatro bajo distintas apariencias, en obras como *Bárbara Fidele, Edipo reina,* 1999, y *Cama rodante abandonada en una plaza pública* (2003). Por último, con la agonía de un hombre, desarrollada en la más completa oscuridad —*Oficio de tinieblas,* 1966— negué las condiciones técnica del teatro, si es que nos atenemos a su significado de «visión», mientras que, contrariamente, *Sobre algunas especies en vías de extinción,* 2003, expuse la aniquilación de la persona y del teatro a consecuencia de los excesos técnicos que actualmente nos acosan.

Con estas consideraciones, someramente expuestas, alusivas al vínculo que cabe establecer entre mis piezas dramáticas y la situación del desterrado, espero haber respondido, siquiera sea escuetamente, a la petición que inicialmente me hicieron, dándome pie para desarrollar el tema aquí tratado. En el supuesto de que algunas de mis piezas mantengan ciertos rasgos debidos al destierro, también conviene reconocer, como creyó, el poeta Ovidio, que la suerte del que se encuentra excluido de un país la comparten las obras que imaginó. En tal sentido, a diferencia de otras naciones que sufrieron el totalitarismo fascista, España nunca tuvo una política coherente, con la que hubiese podido rescatar a la persona y la obra de quienes pueden estimarse, con razón, sus autores. Aquella malversación de inteligencias que produjo el franquismo sólo se ha restañado en proporciones mínimas, a partir, sobre todo, de iniciativas singulares —por únicas y excepcionales—, tal como esta que nos acoge y ampara. De ahí que, en conclusión, deseo reiterar mi gratitud a la **Asociación de Autores de Teatro,** pues me permite regresar en persona y en obra a mi lugar de origen, como demostración fehaciente de que las obras producidas en el destierro nunca fueron las sobras de un país. ■

Escena de *Prohibida la reproducción* de José Ricardo Morales. Sala Palmireno. Dirección: Inma Garín, 1992.



COMPARECENCIA en el Senado

[Jesús Campos]

Texto de la comparecencia ante la comisión de la Artes Escénicas e Industrias Culturales del Senado, el día 21 de octubre de 2003.

«Ante todo, quisiera expresar a sus Señorías mi agradecimiento por haber solicitado mi presencia ante esta Comisión, a fin de que exponga cuál es, en mi opinión y en opinión de la **Asociación de Autores de Teatro** a la que represento, la situación de la autoría teatral en España.

Aunque antes permítanme referirme a otras opiniones contrarias a la nuestra, que, lejos de aportar soluciones, son parte del problema: hace apenas unas semanas, concretamente el día 2 de octubre, el diario *El País,* recogía unas declaraciones del Director del Centro Dramático Nacional, D. Juan Carlos Pérez de la Fuente, en las que, según el periodista, y cito textualmente: «redujo al mínimo la nómina de autores importantes del teatro español: 'Arrabal, Calderón, Valle-Inclán, Lorca, y poco más'». «Y poco más», destaco yo. No «muchos más», sino «poco más». Esto decía tras la presentación en París de su espectáculo *Carta de amor,* de Fernando Arrabal, Socio de Honor de la **AAT,** circunstancia esta que me importa resaltar para dejar constancia de que no cuestionamos el que se le cite como autor importante, el único entre los vivos. Nuestra perplejidad se debe al «poco más», a ese «poco más» despreciativo con el que el director del Centro Dramático Nacional despacha a la autoría española en el marco de una operación destinada a promocionar el teatro español en el extranjero. ¿Cabe mayor torpeza?

Resulta difícil imaginar que, en ningún otro sector, el responsable público encargado de una operación similar se atreviera a negar la existencia de aquello que va a promocionar. Si es que, realmente, ha ido a promocionar el teatro español. Claro que también habría que preguntarse de qué hablamos cuando hablamos del teatro español. Por duro que pueda parecer, aún hay quien no distingue la diferencia que existe entre el teatro que se representa en España y el teatro que genera la sociedad española, o lo que es lo mismo, el teatro que la expresa. A nadie, tras escuchar un concierto de Beethoven interpretado por la Orquesta Nacional, se le ocurriría decir que había oído música española; e igual ocurre con la contemporaneidad: nadie hablaría de pintura española contemporánea si la exposición que acabara de visitar mostrara cuadros de Velázquez. La idea, perversamente extendida, de que el teatro español actual es el que

se representa actualmente en España trae consigo estos despropósitos.

El Centro Dramático Nacional debería tener como principal objetivo el de dar a conocer el teatro español que se escribe hoy; tal como manifestó su director en numerosas ocasiones. Y tal como llegó a hacer. Esos eran sus propósitos. Lamentablemente, los hechos han derivado hacia una programación de repertorio; español, pero de repertorio. Y no cuestionamos las obras, sino la proporción que se deriva de la permanencia en cartel de los éxitos. La aplicación de un criterio conservador, en el sentido de evitar riesgos, ha convertido un proyecto de interés general en una plataforma de promoción personal. La incontinencia verbal sólo ha puesto de manifiesto lo que ya suponíamos. Falta saber qué opinan quienes lo nombraron o quienes lo mantienen. Al día de hoy, no ha habido desmentido ni se ha producido ninguna reacción proporcionada a la gravedad de estas manifestaciones. Confiamos en que se resuelva esta contradicción, pues no se puede, por una parte, afirmar reiteradamente la voluntad de apoyar a la autoría española y por otra consentir tales desmanes.

En cualquier caso, no es la primera vez que sufrimos este tipo de agresiones, por más que en esta concurran circunstancias que la agravan especialmente. La negación de la autoría española es una práctica que se remonta a la dictadura, cuando se nos impedía expresarnos mediante el recurso de la censura. Tampoco en la Transición, con excepción de la llamada «operación rescate» que se produce a finales de los 70, se nos concede el derecho al normal desenvolvimiento de nuestra realización profesional; un pacto no escrito entre partidos silenció cualquier intento de manifestación crítica que pudiera perturbar la política de consensos. Y al día de hoy, aún continúa una inercia interesada que dificulta de forma sistemática la comunicación pública de nuestro trabajo. Y quede claro que nuestra demanda no se hace en defensa de intereses gremiales; lícitos, pero secundarios a nuestro entender. Cuando exigimos la presencia de una dramaturgia española en los escenarios, lo hacemos porque creemos que es la sociedad española, como cualquier otra sociedad, la que necesita verse a sí misma reflejada en el teatro.

Y no vale aquí esa argumentación mediocre y cicatera de que «no hay autores» o de que «estos son muy malos». ¿Qué es lo bueno y lo malo? ¿Acaso hay un patrón para medir la expresión artística? Ni la mentalidad más convencional podría defender, tras las eclosión de las vanguardias, la existencia de un modelo único; por mucho que los tiempos amenacen con la pretensión de un pensamiento único. Y solo aceptando la existencia de un canon podría establecerse qué es lo bueno o lo malo. La sociedad, cada sociedad, necesita expresarse con su voz, con la que tiene. ¿Imaginan sus Señorías que al verse en un peligro y necesitando gritar socorro, optaran por llamar a Plácido Domingo ante la evidencia de que él podría gritar mucho mejor que ustedes? Somos lo que somos. Y tenemos la voz que tenemos. Y nos guste o no nos guste, es con esa voz con la que nos tenemos que expresar. O lo que es lo mismo, no hay más teatro español que aquel que expresa a la sociedad española; con sus autores, con los que tiene, que son, ni más ni menos, los que se corresponden con la sociedad que tenemos.

Otra cuestión, ya, es si además se ponen los medios para perfeccionar y cultivar nuestras capacidades básicas. Por cierto, muy altas, pues con independencia de la ruptura que han supuesto en nuestra tradición los años de prohibición e impedimento a los que antes hacía referencia, el teatro fue siempre un pilar básico en la expresión artística de la sociedad española, y ese bagaje es algo que pudo ser traumáticamente mermado, pero no destruido en su totalidad.

La situación, pues, podríamos definirla como grave, pero a un tiempo esperanzada. El rifirrafe coyuntural de una torpeza personal no tiene por qué empañar el trabajo laborioso y bien intencionado que está llevando a cabo la Administración con el conjunto de las asociaciones del sector, y en el que los problemas de la autoría están siendo considerados con seriedad y rigor en los estudios previos de lo que esperamos culmine siendo el Plan General de Teatro. Allí, junto a las soluciones propuestas, se recoge la dificultad y la escasa frecuencia con que la dramaturgia española accede a los escenarios.

A título ilustrativo, y volviendo a la actualidad, permítanme analizar la cartelera del pasado fin de semana en cuatro de las ciudades de mayor actividad teatral (Madrid, Bar-

No vale aquí esa argumentación mediocre y cicatera de que «no hay autores» o de que «estos son muy malos». ¿Qué es lo bueno y lo malo? ¿Acaso hay un patrón para medir la expresión artística?

No basta con acotar un porcentaje de las ayudas para la difusión de nuestra dramaturgia actual –por cierto, insuficiente–, si estas no van acompañadas de medidas que garanticen su eficacia.

celona, Valencia y Bilbao), donde de los 72 teatros en funcionamiento, sólo 20 representaban obras de autores españoles vivos. Sólo el 27,7 por ciento, contra el 72,3 por ciento de repertorio nacional y extranjero. Como pueden ver sus Señorías, apostar a ganador es una tentación muy fuerte en este oficio en el que el riesgo es tanto. Mas no conviene olvidar que los éxitos del pasado, o los éxitos de otras latitudes, son el resultado de un proceso de decantación que se produjo en otros tiempos o en otros países. El repertorio es sólo el resultado del riesgo ajeno, y un teatro que se nutre fundamentalmente de la experimentación de los demás está propiciando, como ocurriría en cualquier otra área de la actividad humana, su colonización. De ahí que haya que reaccionar contra esta dejación; contra la dejación de quienes tienen la capacidad de decidir qué teatro se hace y optan por una programación sin riesgos, garantizada.

Y no me refiero sólo al teatro público o semippúblico; también al privado. Por muy lícito que sea el interés económico de estas empresas, no se entiende que los fondos públicos sirvan para promocionar en nuestro país la difusión del teatro extranjero, y no precisamente el de mayor interés cultural. Subvencionar el teatro recreativo podría ser competencia de otro supuesto Ministerio: no sé si el de Industria, Comercio o Turismo; incluso el de Trabajo; pero nunca competencia del de Cultura.

Menos entendible aún resulta la aplicación de este modelo cuando, además, la empresa es de titularidad pública o semipública y aun así se rige por criterios de audiencia, tanto al producir como al programar. Los teatros públicos que conforman el principal circuito de exhibición, y me refiero tanto a la Red nacional como a las autonómicas, actúan con demasiada frecuencia utilizando criterios muy similares a los que en otro tiempo utilizaban los llamados «empresarios del puro», por más que la rentabilidad que persigan no sea económica, sino electoral. Cabeceras de cartel y banalidad, en los contenidos o en su envoltorio, es la fórmula que desde tiempo inmemorial garantiza el éxito de público. Pero obrando así, tanto los gestores como los políticos que les exigen tales resultados hacen dejación de la que es su principal función pública: ofrecer un teatro que, bien mediante la diversión o bien mediante la emoción, enfrente al espectador con su realidad más inmediata; un teatro que le mueva a reflexión; un teatro que le sea útil como herramienta de conocimiento; en definitiva, un teatro de interés cultural.

Mas esto no es solo responsabilidad de quien decide, sino también de aquellos que crean las condiciones a partir de las cuales ha de tomarse la decisión. No basta con acotar un porcentaje de las ayudas para la difusión de nuestra dramaturgia actual —por cierto, insuficiente—, si estas no van acompañadas de medidas que garanticen su eficacia. Un rápido repaso a los listados de concesión de ayudas pone de manifiesto cómo las de mayor cuantía son concedidas a espectáculos de repertorio. Las mejores cabeceras, la mayor promoción; en definitiva, los mejores medios se emplean en la producción del repertorio, mientras que el teatro español actual ha de contentarse con producciones de pequeño formato que, generalmente, se muestran en las salas alternativas; algunas salas alternativas: únicos espacios que, de forma sistemática, están asumiendo el riesgo de defender este teatro.

Por otra parte, y ante la realidad de una mayor dificultad para distribuir estas producciones, la Administración central reaccionó reduciendo el número mínimo de representaciones necesarias para obtener ayudas a la gira (20 para el repertorio, 10 para el teatro español vivo). Y no dudamos de la buena intención de quienes adoptaron esta medida, que en nuestra opinión equivale a la rendición, pues da carta de naturaleza a la falta de interés por este teatro. Como verán sus Señorías, primero se le escatiman los medios, y después se le dispensa de realizar la actividad; lo que, en la práctica, equivale al siguiente mensaje: «si haces teatro español, te vamos a dar poco, pero, a cambio, no es necesario que lo hagas». Y es que, para defender una causa, es necesario creer en ella. Si de verdad creemos que España debe tener un teatro propio, hay que superar el sentimiento de impotencia y cambiar los sistemas que han demostrado ser inoperantes. Con ese ánimo, proponemos:

1. Dotar a las producciones de nuestro teatro con medios, como mínimo, equivalentes a los que disfruta el teatro de repertorio.

Jesús Campos, Presidente de la Asociación de Autores de Teatro, durante su comparecencia en el Senado.

2. Sustituir el sistema de ayudas a la gira por la compra en firme de funciones, lo que garantizaría la viabilidad económica del proyecto, y sería un fuerte incentivo para que los que deciden qué textos se hacen optaran por hacer teatro español.
3. Establecer unos mínimos —la llamada «cuota de escenario»— que garantice la programación de la autoría española actual en proporciones de dignidad, tanto en los teatros de titularidad pública como en los llamados semipúblicos o consorciados, cuyos fondos provienen, en gran medida, de las arcas públicas.
4. Fomentar la difusión de la literatura dramática en soporte libro, ampliando los fondos de textos teatrales en las bibliotecas públicas.
5. Generalizar la enseñanza del teatro, y en especial de la literatura dramática, tanto en los ciclos de primaria y secundaria como en los estudios universitarios, lo que propiciará que surjan nuevos creadores y elevará el nivel del colectivo de espectadores, haciéndolo más crítico y más exigente.
6. Incluir en la programación de las emisoras de radio y televisión públicas espacios informativos acerca de la actividad teatral, así como la emisión de obras dramáticas grabadas en estudio, dando especial relevancia a las de autor español vivo.
7. Fomentar la difusión de nuestra literatura dramática en el extranjero, bien mediante el apoyo a la traducción, o bien apoyando las coproducciones con empresas de otros países.

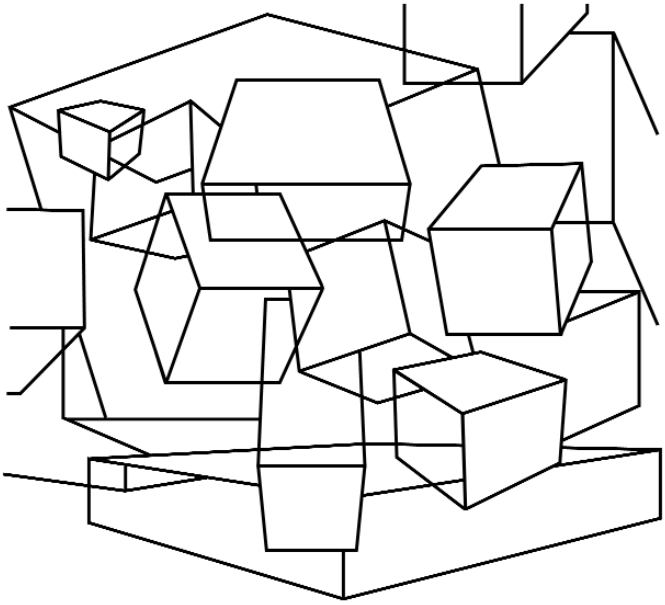
En cualquier caso, no quisiéramos poner el énfasis en la defensa de unas medidas concretas. No nos corresponde a nosotros, sino a la profesión, a los políticos y a la sociedad en su conjunto, encontrar soluciones para lo que consideramos un problema común. Abogamos, sí, por un cambio de procedimientos. De nada nos valdría tener el doble de aquello que ha demostrado no servir para nada.

Soluciones, hay. Si se quiere, se puede. Sobran ejemplos. La Generalitat de Cataluña, movida por su interés en potenciar el uso del catalán, apoyó decididamente su teatro, y ahí están los resultados, con una dramaturgia creciente, que estrena con regularidad y mantiene una presencia continuada tanto en España como en el extranjero. También en otras comunidades —la valenciana, la andaluza, la gallega o la vasca— están apoyando con decisión la existencia de una dramaturgia propia con resultados muy positivos. Y es que soluciones, hay. Aunque más importante que las soluciones en sí es que los encargados de ponerlas en práctica crean en ellas.

Y concluyo: consideramos prioritario propiciar el reencuentro de nuestra sociedad con su teatro. Reestablecer las claves de una tradición no es una reivindicación sectorial; es un derecho irrenunciable de la sociedad española.» ■

Teatro y teoría crítica contemporánea

[M.ª Ángeles Grande Rosales]
Universidad de Granada



«El texto de teatro es una especie de bisturí que nos permite abrirnos a nosotros mismos.» J. Grotowski

Desde la renacentista edad moderna hasta las corrientes interpretativas de nuestros días, el fundamento original y esencial de la teoría de la literatura reside en los antiguos tratados teóricos sobre teatro.

Sin duda, la reflexión teórica sobre el terreno literario ha alcanzado una vitalidad sin precedentes en las últimas décadas: el juicio estético de la crítica tradicional, denostado por su subjetividad, ha dejado paso a nuevos métodos de indagación de los sentidos del texto, proporcionando a su vez una visión renovada de los problemas de la literatura y del arte. Con el cambio de dígito, por tanto, hemos superado el final de medio siglo de intensa actividad en el ámbito de la teoría, preconizada desde el formalismo temprano y su búsqueda de los rasgos distintivos de lo literario, reducción esencialista que marcó también una época incipiente de los estudios teatrales en la definición de la «teatralidad». Y es que, en efecto, fue sobre todo a partir de los años sesenta cuando la teoría llegó a ser una fuerza ubicua y dominante en los cenáculos académicos e intelectuales, sobre todo desde la llegada de las teorías estructuralistas y semióticas, que luego fueron ampliando corrientes posteriores como la Desconstrucción, la Pragmática, la Neorretórica, la Crítica Psicoanalítica, la Estética de la Recepción, los nuevos desarrollos sociológicos, la Teoría Empírica de la literatura, la Crítica de Género, Postcolonial, o las aproximaciones sincréticas. Como el latín en la Edad Media, este nuevo discurso ha llegado a ser la *lingua franca* que permitía que intelectuales de diferentes naciones e incluso continentes se entendiesen en campos como la literatura, el arte o la historia, estableciendo así un campo y un vocabulario afín para sus discusiones.

Así pues, como no podía ser menos, el teatro constituye un área en la que la teoría ha tenido una poderosa influencia. Monografías especializadas y múltiples investigaciones en la actualidad aplican metodologías teóricas tales como la semiótica, la hermenéutica o la desconstrucción para el análisis de obras particulares, e incluso para descifrar la propia naturaleza del género teatral. Ahora bien, establecer la posible relevancia de la teoría para el tea-

tro resulta una cuestión, cuando menos, compleja, teniendo en cuenta que para conocer ese extraño objeto que denominamos así, «teatro», hay que elucidar ante todo de qué modo lo miramos, desde qué perspectiva lo abordamos y según qué ángulo. Aunque la mirada, ciertamente, no crea el hecho teatral, sí que crea, en cambio, el discurso que formulamos sobre él. Inevitablemente, esta mirada está impregnada por una metodología previa que condiciona el análisis posterior. Uno de los efectos explicativos derivados de la teoría postmoderna radica en el desarrollo del perspectivismo en la ciencia que cuestiona la posibilidad de generar modos de observación que no afecten o distorsionen la naturaleza de los resultados obtenidos.

No siempre fueron las cosas así. Desde la renacentista edad moderna hasta las corrientes interpretativas de nuestros días, el fundamento original y esencial de la teoría de la literatura reside en los antiguos tratados teóricos sobre teatro. De hecho, las reflexiones canónicas de Aristóteles sobre la tragedia constituyen los cimientos de toda la teoría literaria ulterior. Las poéticas y retóricas tradicionales sirven de base a la moderna teoría literaria que busca en los textos una serie de constantes (afinidades estructurales, tipológicas, etc.), si bien lo que antes era terreno de una crítica normativa hoy merece una actitud puramente descriptiva. Por lo tanto, la atención al género dramático en su modalidad mimética determinó los estudios literarios hasta finales del siglo XIX, y la restricción del teatro a la literatura dramática hasta cierto punto se mostraba deudora de la óptica aristotélica que privilegiaba la trama, la acción, sobre la tramoya escénica. Dicha óptica, desde parámetros prescriptivos, llega hasta el historicismo del XIX, donde los estudios sobre teatro constituyen una parte ancilar y subsidiaria de la historia literaria, de manera que la historia del género acaba constituyendo una relación de obras y autores integrados en el devenir histórico.

En este sentido, el advenimiento de la teoría en el siglo XX supuso la quiebra definitiva del positivismo y la formulación de los postulados de una nueva ciencia cuya ambición era la de conseguir un estatuto científico propio. La literatura se concebiría así como un orden simultáneo que dejaría de lado el estudio de obras concretas para atender a categorías, criterios y principios del sistema literario desde un punto de vista general. Desde entonces, el devenir de la teoría ha seguido innumerables avatares, transformaciones, cambios de intereses, pero se fue afianzando progresivamente en estrecha relación con el desarrollo especializado de los diferentes saberes humanísticos del momento: lingüística, sociología, psicoanálisis, semiótica, etc., y la diferente interacción de estas disciplinas ha marcado en gran medida sus diferentes orientaciones. En lo que a teatro se refiere, la teoría desborda la dramaturgia y las poéticas tradicionales para tomar en consideración la textualidad escénica en todos sus aspectos. Al igual que la teoría literaria había circunscrito su objeto de estudio en la literariedad, la teoría teatral se atribuye la teatralidad como instrumento preciso de especulación teórica, que en un primer momento se resuelve como potencialidad visual y auditiva inscrita en el texto o virtualidad escénica, o bien se define desde criterios pragmáticos en la dialéctica específica escenario/sala.

La observación, aún somera, de las diferentes corrientes críticas nos permitirá observar inflexiones de interés en sus planteamientos que en último término remiten a una cuestión de índole pragmática: no es que existan muchas teorías acerca de un único objeto, el teatro, sino que la concreción histórica del discurso teatral impone una determinada consideración del mismo. Es imposible establecer una teoría universal del teatro porque la misma noción de teatro cambia. A continuación, se reseñarán algunas de las más influyentes.

1. Semiótica

La obra de los lingüistas de Praga en los años treinta proporcionará los fundamentos para una semiología del teatro, pero sus investigaciones fueron olvidadas durante algunas décadas y su reconocimiento fue relativamente tardío. Una de sus principales aportaciones estriba en la distinción fundamental entre texto y espectáculo, lo que permitirá que la teoría teatral posterior confronte la complejidad del hecho escénico y su naturaleza dúplice. El rasgo esencial del teatro se define como transformación (Bogatirev), y la especificidad del

La obra de los lingüistas de Praga en los años treinta proporcionará los fundamentos para una semiología del teatro, pero sus investigaciones fueron olvidadas durante algunas décadas y su reconocimiento fue relativamente tardío.

El interés por escapar al dominio de la lingüística, habida cuenta de que la formulación de una gramática y una sintaxis del lenguaje teatral estaba irremediablemente abocada al fracaso, tuvo como consecuencia una nueva preferencia por el término «semiótica».

signo teatral se cifra en ese carácter móvil, intercambiable del signo escénico (el signo visual puede convertirse en uno auditivo, un actor puede suplantar la escenografía y viceversa). No obstante, Veltruski, en su célebre monografía de 1942 titulada *El drama como literatura,* matiza esta transformabilidad de los signos teatrales que de forma reduccionista admitía la equivalencia entre los diferentes sistemas de signos verbales y no verbales. Cada tipo de signo se refiere al mismo significado, pero ninguno alude a ese significado de la misma manera. Así, el teatro debería ser considerado un laboratorio de semiótica contrastiva.

En Europa occidental, la semiología practicada a partir de 1945 se caracteriza sobre todo por una atención prioritaria hacia el texto dramático, donde se observa la influencia de los estudios sobre la lógica del relato y la teoría comunicacional del arte. Diálogo, acotaciones, situaciones dramáticas y modelos actanciales son los objetos centrales de interés en lo que al texto escrito se refiere. Por lo demás, la insistencia en la segmentación de las unidades mismas y la taxonomía de los códigos vienen determinadas por la asimilación de características lingüísticas a elementos no lingüísticos (por ejemplo, el personaje se consideraba como signo compuesto de un significante y un significado). En los primeros desarrollos semiológicos se tiende a defender la existencia del teatro como un tipo de comunicación particular, comunicación compleja y multilineal divisible en dos niveles: nivel intraescénico (comunicación interna entre personajes, es decir, escena-escena) y comunicación extraescénica (entre la escena y los espectadores, es decir, escena-sala). Umberto Eco, por su parte, en la plasmación del esquema comunicativo del teatro, lo presenta como una triple comunicación lineal:

Autor (emisor primero) → Director (receptor primero y emisor segundo) → Actor (receptor segundo y emisor tercero) → espectador (receptor tercero).

En relación con esta semiología incipiente, uno de sus desarrollos más prolíficos fue protagonizado por el análisis narratológico (Etienne Souriau en *Les deux cent mille situations dramatiques,* 1950). Se trataba de un portentoso intento de categorizar todas las posibles tramas que influyó la célebre *Sémantique structurale* (1966) del lingüista francés Greimas, cuya intención era la de establecer un sistema universal del relato de mayor explicitud. La aplicación del análisis del relato a la literatura dramática, aún abundante, ha obtenido resultados desiguales y se siguen discutiendo las reglas de transformación que permiten el paso de las estructuras profundas narrativas a las estructuras superficiales discursivas. Sobre estos precedentes, fue desarrollada en Rumanía una aproximación lógico-matemática a las estructuras dramáticas por Solomon Marcus, análisis matemáticos que dio a conocer en su *Mathematische Poetik* (1970).

Una de las contribuciones imprescindibles de la *Nouvelle Critique* al desarrollo de la semiología teatral en los años sesenta es la de Roland Barthes. En concreto, se trató de una indicación somera pero agudamente enfocada, parte de una entrevista, que Barthes consignó posteriormente en «Litteratura et signification» (1963). Definición antológica, Barthes considera el teatro «una especie de máquina cibernética» que, tan pronto como se levanta el telón, envía una multitud de mensajes simultáneos (del decorado, vestuario e iluminación además de las posiciones, palabras y gestos de los actores), algunos de los cuales permanecen (decorado) mientras que otros cambian permanentemente (palabras y gestos). Esta «polifonía informacional», esta «densidad de signos», es una característica fundamental del teatro y lo convierte en uno de los mayores desafíos para el análisis semiótico. Por lo tanto el teatro proyecta significados complejos, el signo teatral es polifónico, múltiple y simultáneo, espesor o multilinealidad que hace trizas el *continuum* concatenado de la lengua.

Como no podía ser menos, el carácter precursor de esta reflexión se observará en los intentos posteriores de delimitación de la unidad mínima teatral, del signo y sus códigos específicos, y así lo reconoce el trabajo quizá más significativo de semiología teatral de todos los tiempos, «El signo en el teatro» (1968), de Tadeusz Kowzan, que marcó de forma definitiva la primera fase de la semiología teatral mediante la codificación preliminar y altamente influyente de trece sistemas de signos en el teatro auditivos, visuales, espaciales y temporales. Por lo tanto, la década de los setenta asiste al crecimiento ingente de toda una serie de

estudios que se debaten en torno al objeto de la semiología teatral, casi una moda intelectual al uso, y de la metodología requerida en torno a ese signo escurridizo, cuya existencia era, como mínimo, cuestionable. Hasta cierto punto, el deseo de aplicar a la emisión teatral el aparato de una semiología de la comunicación les indujo a la asimilación demasiado precipitada entre significantes múltiples equivalentes a un solo significado.

A partir de los años setenta, la semiología del teatro continúa siendo muy problemática, en cuanto que la polisemia del término (texto dramático/representación o texto espectacular) divide a los estudiosos sobre la preeminencia de uno u otro componente del fenómeno teatral, lo que Ruffini en 1974 denomina acertadamente como controversia entre los *«drammaturgisti* y los *spettacolisti»*. El interés por escapar al dominio de la lingüística, habida cuenta de que la formulación de una gramática y una sintaxis del lenguaje teatral estaba irremediablemente abocada al fracaso, tuvo como consecuencia una nueva preferencia por el término «semiótica». De hecho, la ambigüedad terminológica entre «semiología» (de base saussureana) y «semiótica» (de base peirceana) se intentó resolver en 1969 con la decisión adoptada por un comité internacional reunido en París donde surgió la IASS (Internacional Association for Semiotic Studies), acordándose la preferencia por el uso del término «semiótica» para la ciencia de los signos.

Tampoco faltaron posturas conciliadoras, como la de Patrice Pavis, a quien su erudición le permite tender un puente, lograr un entendimiento prolífico entre las escuelas americana y europea. Por lo demás, sus publicaciones de los años ochenta (entre ellas *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de a réception,* de 1985) detectaron sintomáticamente un cambio de orientación en el campo de la semiótica en cuanto que el papel del receptor en el teatro se mostraba un ámbito hasta ahora inexplorado. Sus planteamientos se muestran muy afines a los de Anne Ubersfeld, autora de los emblemáticos *Lire le théâtre* (1977), y *L´école du spectateur* (1981), donde parte del supuesto de que, más que cualquier otra escritura literaria, el texto dramático está «horadado» y sus huecos se cubren mediante otro texto, el texto de la puesta en escena. El papel del espectador, por otra parte, resulta determinante en el proceso de producción de sentido.

En este orden de cosas, el programa actual de la semótica del teatro acusa una inflexión pragmática. Se advierte, por los demás, la proliferación de metodologías eclécticas, alianzas *contra natura* de la década de los ochenta en adelante, de semiótica y fenomenología (De Marinis), semiología y desconstrucción (Helbo) semiótica y sociología —sociocrítica— (Alter) o semiología y hermenéutica (Fisher-Lichte), entre otras, lo que desde otro punto de vista puede considerarse una reacción revitalizante de la disciplina. Qué duda cabe de que a partir de aquí se delimita un horizonte de investigación inédito de alcance insospechado e indudablemente prolífico.

En cuanto al desarrollo de la semiótica teatral en España su historia es en cierto modo asimilable a la transformación de los propios estudios semióticos. La inauguración oficial de la disciplina tuvo lugar con la aparición de la heterogénea *Semiología del teatro* (1975), cuyos artífices fueron José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo. Junto a la contribuciones de autores reputados internacionalmente (Eco, Helbo, Segre, Castagnino, etc), se hallaban las aportaciones de eminentes filólogos españoles atraídos por la nueva corriente y sus posibilidades (Rodríguez Adrados, Díez Borque, García Lorenzo, Pilar Palomo, Cándido Pérez Gállego y Jorge Urrutia). Fue sin embargo Carmen Bobes quien inició la auténtica escuela de semiología teatral en España, con monografías fundamentales como *Semiología de la obra dramática* (1987) y *Estudios de semiología del teatro* (1988), donde se exponía una hipótesis de trabajo (la consideración del texto dramático como constituido por dos aspectos fundamentales, el texto literario, dirigido a la lectura, y el texto espectacular, destinado a la representación), que ha sido desarrollada hasta sus últimas consecuencias en trabajos posteriores y en su análisis de la obra valleinclanesca. En una de sus aportaciones más recientes, *Teoría del teatro* (1997), además de hacer un balance del estado de la cuestión, recopila documentos históricos de gran relevancia que reconocen el carácter pionero de los estudios eslavos en la década de los veinte y los treinta en el desbrozamiento de una semiología aplicada al objeto teatral.

En cuanto al desarrollo de la semiótica teatral en España su historia es en cierto modo asimilable a la transformación de los propios estudios semióticos.

En efecto, la obra literaria existe en cuanto que es leída, y la recepción sucesiva de los textos determina la historia de la literatura.

José Luis García Barrientos, Joaquina Canoa, Manuel Sito Alba, Fabián Gutiérrez Flórez, Virginia Guarinos, Albert Galera, Fernando Cantalapiedra, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, José M.ª Paz Gago, Jesús Maestro o Ángel Abuín son sólo algunos de los críticos interesados en las posibilidades de la semiología como estrategia compleja de análisis de textos dramáticos, en algunos casos considerada complementaria al quehacer filológico. Entre los estudiosos más comprometidos con la realidad escénica se puede citar a investigadores como Antonio Sánchez Trigueros, Antonio Tordera, José Romera Castillo, Patricia Trapero, Carmen Martínez Romero o Francisco Linares Alés.

2. Estética de la recepción

Frente al empirismo y la crítica analítica, la hermenéutica constituye un método de interpretación interesado por los sentidos del texto a partir de la posición de enunciación y de evaluación del intérprete. Uno de sus mayores aciertos en este sentido ha sido el de mostrar la dialéctica entre el presente y el pasado de una obra, mostrando la heterogeneidad de las historicidades y reaccionando así contra el reduccionismo de la descodificación mecánica de los signos. En este sentido, George Steiner en *Presencias reales* (1989) ya apelaba a la complejidad de la interpretación entendida como comprensión activa por parte de un ejecutante. Su legitimidad dramática puede postularse en la medida en que la representación aparece como una serie de interpretaciones en todos los niveles. Se trata, por lo demás, de uno de los procedimientos más prolíficos dentro del arte, donde se observa la influencia de las obras sobre las obras a través de una serie ilimitada de apropiaciones hermenéuticas.

En cuanto al más reciente desarrollo crítico de la hermenéutica, la estética de la recepción, ha adoptado consecuentemente un punto de vista diametralmente opuesto a la óptica tradicional que enfatizaba el punto de vista de la producción literaria prestando su atención al lector no como destinatario pasivo de un sentido formulado sino como agente activo del mismo. En efecto, la obra literaria existe en cuanto que es leída, y la recepción sucesiva de los textos determina la historia de la literatura. El lector se inviste así de una responsabilidad inédita en el proceso de constitución del sentido. Particularmente importante ha sido la insistencia de Jauss en la apertura ilimitada del texto, su atención a la dialéctica incesante entre el «horizonte de expectativas» original de la obra, que nos dice como fue valorada e interpretada una obra en el momento de su aparición, y el horizonte de expectativas de los lectores de épocas sucesivas. Ello nos permite tener en cuenta nuestra propia situación histórica en los procesos de valoración estética.

Por su parte, el modelo de Iser, el otro gran teórico de la escuela de Constanza, considera al lector como coproductor de un texto que «rellena lagunas» creativas del autor, modelo extremadamente cercano al del «texto horadado» de Ubersfeld descrito con anterioridad (huecos o vacíos de la escritura dramática que se completarán por la producción teatral). Cabría preguntarse, sin embargo, si es el texto el que permite diferentes acentuaciones en el proceso de lectura o si es el lector el que proporciona una interpretación abierta o cerrada de cualquier texto. Por otra parte, desde consideraciones sociales y políticas, no hay significados inherentes en la obra de arte excepto aquéllos que permiten o legitiman las comunidades interpretativas de cualquier periodo histórico. De esta forma, el poder determina el significado.

Tales planteamientos han tenido una gran proyección en el ámbito de los estudios teatrales. Como muestra de su extraordinaria acogida podemos mencionar la intervención de Sanchis Sinisterra en el debate. En su artículo «Por una dramaturgia de la recepción» (ADE, 1995, n.º 41-42, pp. 64-69) circunscribe el problema de la dramaturgia y de la puesta en escena a la mutación del espectador real en espectador modelo (destinatario ideal del tejido discursivo de la obra). El texto es así una estructura indeterminada de significado que ha de ser concluida necesariamente por el lector/espectador: «El autor produce un texto; y el lector, en el acto de lectura, convierte ese texto en obra de arte, puesto que es en el acto de lectura (…) donde se produce la experiencia estética» (67).

3. Antropología

La antropología teatral, alternativa al funcionalismo del análisis semiótico, cons-

tituye una disciplina muy acorde con la praxis teatral contemporánea de directores como Richard Schechner, Jerzi Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, defensores de un teatro ceremonial, litúrgico, de participación. Las relaciones entre antropología y teatro se pusieron de manifiesto a partir del último tercio del siglo pasado, cuando desde las teorizaciones nietzscheanas y las tesis de Frazer y los académicos de Cambridge se defendió con vehemencia la teoría del origen ritual del teatro. Dicha tendencia se ha visto favorecida en nuestros días, ya que los antropólogos han considerado lo performativo como ámbito interdisciplinar privilegiado para el estudio de manifestaciones culturales diversas. Por otra parte, la antropología ha indagado en un dominio de búsqueda de carácter ontológico que se esfuerza en explorar la misma esencia antropológica del hecho teatral. El teatro, más allá de determinaciones culturales, sería una especie de lenguaje universal, y el significado de sus formas estaría inscrito en un sustrato humano común, en una especie de inconsciente colectivo que garantiza una base compartida sobre las técnicas de las diferentes tradiciones. No obstante la antropología teatral, hoy por hoy, es más un deseo de conocimiento que una disciplina constituida, aunque se le ha intentado dotar de sistematicidad a través del ISTA (International School of Theatre Anthropology). De hecho, algunas de las publicaciones auspiciadas por esta institución (como por ejemplo Barba y Savarese, *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral,* 1985) proporcionan un conjunto prioritario de líneas de investigación de esta concepción teórica, en este caso en concreto el elaborado estudio de ese hipotético nivel preexpresivo (lo teatral sin tradición cultural propia) del arte del actor.

4. Sociología

El amplio espectro de teorías marxistas sociológicas que entienden el desarrollo del hecho literario en estricta dependencia con los condicionamientos sociales y económicos, también nos ha proporcionado análisis muy sugestivos sobre el drama. Más allá de la indagación de las leyes que rigen el arte en su modalidad técnica y de consideraciones formales sobre el género, esta aproximación siempre se ha caracterizado por la atención prestada al hecho literario como objeto de conocimiento privilegiado en relación a su sociedad. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que la sociología literaria en sí misma forma una especie de microcosmos de todo el universo teórico, y sus diferentes corrientes internas han evolucionado de manera autónoma, dando lugar a análisis muy diferenciados en sus intereses e incluso diametralmente opuestos sobre el hecho dramático.

Así, desde una simplista concepción temprana defensora del realismo tradicional como programa artístico del escritor (el célebre «realismo socialista») en la Rusia postrevolucionaria, en la que el arte se entendía directamente de forma no problemática como un espejo que refleja la estructura de clases de la sociedad o su base económica, se llegaría a formulaciones decisivamente más sofisticadas. Propuestas más heterodoxas, a partir de una concepción relativamente autónoma de la literatura, prestarían atención a complejos procesos de mediación entre la sociedad y las formas artísticas, lo que nos previene de antemano sobre la posibilidad de reducir la sociología literaria a una nueva defensa del contenidismo artístico. En este sentido Georg Lukács, defensor de un realismo crítico selectivo, observa con sagacidad una fisura entre drama moderno y teatro, diagnosticando que el drama moderno había dejado a un lado su forma clásica (conflicto intersubjetivo) en favor del subjetivismo individualista. En la misma línea de argumentación se desarrolla el estudio de Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (1956), en el que a partir del naturalismo dramático de cinco autores (Ibsen, Chejov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann) diagnostica el final de la fórmula dramática clásica que deja paso a dramaturgias del «yo», interiores. En ellas el diálogo deviene una forma anacrónica, monológica, de carácter narrativo o lírico, que viene a confluir en la imposibilidad de comunicación alguna entre los personajes.

También Lukács influencia los planteamientos del estructuralismo genético formulado por el crítico rumano Lucien Goldmann, quien sostiene que el autor de una obra literaria concreta de forma lúcida y coherente las homologías estructurales en el

Más allá de las teorías defensoras de la literatura o el drama como expresión solidificada y analizable del funcionamiento de la ideología en el sentido de la teorización althusseriana, otras vertientes de la teoría literaria marxista han enfatizado la significación de la forma artística.

Otros enfoques se han desarrollado más en el terreno abstracto y complejo de la sociología de la cultura y la teatralización de la vida social, con resultados desiguales.

orden ideológico de una sociedad. Ello le permite en *Le dieu caché* (1955) analizar las tragedias de Racine en relación con la filosofía de Pascal, un movimiento religioso francés, el jansenismo, y la pérdida progresiva de privilegios por parte de un estamento social aristocrático. Por su parte, el crítico y director de escena Ángel Berenguer, formado con el filósofo francés, ha sido pionero de la difusión teórica y práctica del sociologismo genético, cuyo método dió a conocer en España y reformula de manera personal.

Más allá de las teorías defensoras de la literatura o el drama como expresión solidificada y analizable del funcionamiento de la ideología (visión del mundo falseada que legitima el estado de cosas existente) en el sentido de la teorización althusseriana, otras vertientes de la teoría literaria marxista han enfatizado la significación de la forma artística. En este sentido, la escuela de Frankfurt defiende el carácter revulsivo de la forma experimental, lo que ya Bertolt Brecht había puesto de manifiesto en su dramaturgia antiaristotélica, teatro pretendidamente «épico» y didáctico basado en el distanciamiento, la ruptura con el ilusionismo, la organicidad de la trama y la identificación entre actor y espectador. Walter Benjamin, por su parte, defendió este proyecto dramatúgico en sus *Verauche über Brecht* (1972). En su opinión, el artista revolucionario no sólo debe cambiar los contenidos sino también la misma forma del arte. Celebra así el carácter revolucionario de nuevas técnicas desarrolladas por el teatro político, tales como el uso de nuevas categorías estéticas como el *shock* y el montaje, ruptura fecunda de la causalidad dramática. Brecht ya había advertido que, dado que la realidad cambia, también deberían transformarse las formas de representarla.

Igualmente centrados en la contextualización social y cultural, aunque en un sentido diferente, otras corrientes reseñables con una producción crítica considerable sobre el género teatral son el Materialismo Cultural inglés y el Nuevo Historicismo americano, que centraron sus intereses en una reinterpretación de Shakespeare. En otro orden de cosas, sociologías de carácter empírico han atendido a numerosos materiales sociológicos relativos al teatro que no presentan generalmente excesiva homogeneidad teórica o metodológica, tales como la composición del público, el funcionamiento del mercado, etc. Otros enfoques se han desarrollado más en el terreno abstracto y complejo de la sociología de la cultura y la teatralización de la vida social, con resultados desiguales.

5. Desconstrucción

La desconstrucción ha intentado evitar la tendencia del estructuralismo y la semiótica de establecerse sobre significados estables, auténticos, definitivos. Derrida critica la noción de estructura como última manifestación de la metafísica occidental en cuanto que defensa de una estructura invariable e histórica. Su radicalismo impone una actitud de sospecha radical ante las certezas indudables, sobre cualquier pretendido desciframiento de los textos, sobre la búsqueda de su verdad: los textos literarios son considerados construcciones discursivas que el investigador crítico opta por poner al descubierto y no interpretar. En lo que a teatro se refiere, el trabajo más cuidadoso de carácter reconstructivo ha sido elaborado por el propio Derrida, que dedica a Antonin Artaud dos ensayos en *L'Écriture et la Différence* (1966).

Así por ejemplo, observa cómo la conocidísima metáfora de el teatro y la peste del teórico del teatro de la crueldad, no es una metáfora unívoca sino un tupidísimo entrecruzarse de analogías que surgen de una intuición de base: el teatro, como la peste, destruye la realidad descubriéndonos sus contradicciones y negatividad para introducir en ella un orden diferente, o un desorden como perspectiva de un orden diverso. En consecuencia, para Derrida los escritos de Artaud son más un sistema de críticas que conmueven los cimientos de la tradición occidental que una poética teatral, lo que demuestra por otra parte la impotencia última de Artaud de hacer realidad su teatro delirante. Aún así, Artaud logra encontrar atisbos del teatro que propone en *El sueño* de Strindberg, el teatro balinés, Jean Louis Barrault, etc, por lo que pudiera ser que fuera posible encontrar, aún en pequeña escala, una forma de realizar su proyecto, algo inconcebible desde el nihilismo derrideano.

Por su parte, Jean-François Lyotard, desde premisas filosóficas similares a las de

Derrida, cuestionó la validez de una teoría teatral basada en la semiótica, proponiendo, más que un teatro de signos construido sobre sustituciones representativas, un teatro energético, libidinal, producto de desplazamientos fortuitos y lúdicos. Otros teóricos de la desconstrucción han abogado a favor de un teatro de la ausencia, de intensidades (Gerald Rabkin, Elinor Fuchs, Josette Féral o Peggy Phelan; desde otra perspectiva también Herbert Blau y su escena diseminada). Los últimos manifiestos teatrales invaden así el terreno de la teoría y se convierten en situaciones límite o puros experimentos conceptuales.

6. Psicoanálisis

El psicoanálisis es otra importante hermenéutica moderna. Su impacto sobre los estudios literarios ha sido extraordinario tanto en su carácter de método interpretativo como en su naturaleza de teoría sobre el lenguaje, la identidad o el sujeto. En lo que se refiere al psicoanálisis clásico, Freud es bien conocido por su uso de personajes trágicos, especialmente Edipo, para ilustrar condiciones psiconeuróticas, o por la crítica psicológica de escenas dramáticas determinadas, como la escena de los tres cofres en *El mercader de Venecia* o de Rebecca West en el *Rosmersholm* de Ibsen. Consecuentemente, los estudios psicoanalíticos posteriores o bien han examinado personajes dramáticos particulares como ejemplo de mecanismos psíquicos, o bien han considerado el drama como proceso de simbolización privilegiado, a la manera de un sueño o un *lapsus linguae.* El principal objeto de interés consiste así en el sentido que inconscientemente nos ha transmitido el autor en su obra, y conceptos tales como «contenido latente» «contenido manifiesto» o síntoma, se han convertido en lugares comunes de esta aproximación.

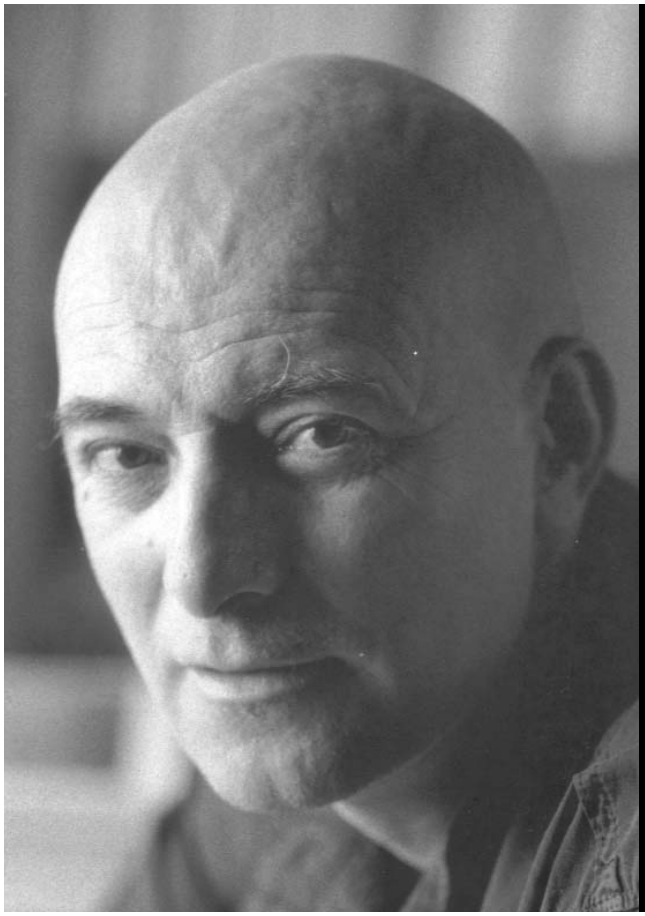
Más allá de este psicoanálisis temprano que observa la obra literaria como expresión de determinados conflictos psíquicos, existen otras tendencias que, inspiradas en las teorías de Jung y Bachelard, intentarán buscar sentidos universales y míticos en los símbolos y motivos recurrentes de las obras literarias (especie de estructuras antropológicas de lo imaginario). Resulta imprescindible mencionar así mismo el más importante desarrollo de la teoría psicoanalítica freudiana, llevado a acabo por Jacques Lacan. Así, las nociones aristotélicas de catarsis y mímesis, el papel de la empatía, etc., pueden considerarse a su parecer aspectos íntimamente relacionados con el estadio del espejo, etapa en la que el niño se identifica con un «yo» ideal, culturalmente constituido. La teoría lacaniana ha estado muy presente en el horizonte postestructuralista francés, y ha posibilitado, entre otras, la teorización de la búlgara Julia Kristeva: frente al orden racional esgrime el potencial liberador de las prácticas literarias vanguardistas, entre ellas el teatro de la crueldad de Artaud, que perturban el orden existente y corresponden a la marginalidad de lo imaginario, orden entendido en sentido lacaniano que concierne a los impulsos, los deseos heterogéneos y lo femenino. La producción artística como subversión de la lógica simbólica posee en consecuencia una negatividad que enmascara el instinto de muerte.

7. Últimas tendencias

Existen, por lo demás, una suerte de metodologías sincréticas (feminismo, crítica postcolonial, estudios culturales en general) en los que la atención al teatro se centra en su papel de reproducción del poder social. Esta nueva crítica política deja a un lado la mirada tradicionalmente neutra u objetiva de la teoría y se dirige explícitamente hacia una intervención en los debates políticos corrientes, más bien que hacia una distante y futura transformación social. Así, el estudio de las formas culturales se entiende como parte de un proyecto político más amplio, proporcionando un significado social a lo que en otras corrientes se atribuye un significado únicamente literario.

En último término, se advierte cómo el devenir de la teoría teatral deja a un lado la especificidad en aras de la complejidad interdisciplinar, y el esencialismo metafísico en favor del pragmatismo social. Ello explica cómo, en un curioso proceso de inversión, en el recién estrenado nuevo milenio parece que asistimos al momento de restauración del texto y del empirismo antiteórico, momento en el que para resistir el imperialismo escenocéntrico se vuelve la mirada hacia la escritura dramática postulando su irreductibilidad escénica.■

La teoría lacaniana ha estado muy presente en el horizonte postestructuralista francés, y ha posibilitado, entre otras, la teorización de la búlgara Julia Kristeva.



AZAMA
autor vivo y contemporáneo

[Daniel Sarasola]

Azama en la Pradillo. En febrero de 2002, la Sala Pradillo tuvo la excelente idea de dedicarle un ciclo de representaciones al dramaturgo francés Michel Azama. En fin, no fue la sala, porque las salas no suelen tener ideas, sino Vicente León, que es una de sus almas. Eso sí, las salas pueden tener almas, a condición de que no sea una sola.

Como siempre en estos casos, el monográfico de las funciones iba a acompañado en paralelo de un monográfico de teóricos. Los autores y los directores hablaron y discutieron sobre Azama. El día 8, nos presentamos allí, después de un magnífico Pasolini, tres espadas devotos de lo que Azama escribe: Daniel Sarasola, Luis Araujo y el que esto firma. Pero no lo hicimos en formato de mesa redonda, la propia de «Entre Autores», sección de esta revista desde su inicio. Cada uno dio su ponencia, y más tarde vino una interesante discusión. Había demasiadas cosas interesantes: la espléndida exposición de Sarasola, la síntesis de profesor y de admirador de esos códigos «azamianos» que mostró y demostró Araujo… y lo mío. Más el público, Vicente León y la discusión final. Como no se trataba del formato habitual, hubo que elegir. Elegimos a Sarasola, como podíamos haberlo hecho con mi antecesor en este cometido de secretario general. Decidimos que lo mejor era dejar la palabra a lo que sonara a menos institucional. Sarasola es nuestro invitado, Azama el protagonista. Araujo y yo, no a la manera de Godot ni a la de Pepe el Romano, sino quién sabe cómo, nos reservamos el papel de personajes ausentes.

Santiago Martín Bermúdez

Creo que Michel Azama es uno de los dramaturgos ideales para protagonizar este «Ciclo de Autor» producido por el Teatro Pradillo y el «Festival de Escena Contemporánea», con la colaboración esta vez en la producción de la Embajada de Francia. De hecho, así lo han demostrado todas las piezas del autor galo que hemos tenido el privilegio de ver y escuchar en escena.

Es un dramaturgo vivo porque afortunadamente camina entre nosotros. Pero también porque se hace eco de la problemática más importante de su tiempo. Y en este sentido, diremos que es un autor contemporáneo ¿Pero qué quiere decir ser un autor contemporáneo en el ámbito de la escena actual?

Voy a tratar de dar una opinión general sobre este controvertido término para después aplicarlo a la obra dramática de Michel Azama.

En primer lugar, lo contemporáneo creo que ya exige un revisión del término escritura en singular para contraponerlo y reivindicar el más actual de escrituras en plural.

«En singular» escritura alude al sistema de representación de la palabra y del pensamiento mediante signos, a la manera de escribir o estilo de un autor.

«En plural, además de a la palabra, engloba escrituras no textuales». Porque desde los años 50, con la irrupción del teatro del absurdo y especialmente con la obra de Samuel Beckett pero también con la impronta de Heinner Müller o el impulso subvertidor de Tom Stoppard, el texto de factura aristotélica se hace añicos, ya no existe un modelo ortodoxo. Además, el panorama se diversifica a velocidad de vértigo debido a factores como el fenómeno de la creación colectiva, la explosión del lenguaje del cuerpo y de lo gestual, el *happening* y las «acciones» provenientes en principio del ámbito de las artes plásticas en los años sesenta. También la fuerza del teatro de imagen de Bob Wilson y Tadeusz Kantor, donde la luz, la música, el movimiento, excluyen el texto. Danza y teatro se retroalimentan de la mano de creadores como Pina Bausch y Lindsay Kemp. El guión de cine se convierte en pretexto para construir una pieza teatral. Se rescatan formas hasta hace poco consideradas marginales como el circo (en este sentido, los casos del Circo Aligre o el Circo du Soleil son bien significativos), el teatro de calle, el rap, para casarlos de alguna forma con la palabra. Sin olvidar al teatro de objetos donde se dramatiza la relación conflictiva de la escenografía y el atrezzo con el espacio, convirtiendo al texto en partitura muda o traducción textual de lenguajes no textuales. Así, el término escrituras en plural exige un replanteamiento del espacio escénico, la interpretación actoral, la dirección y el hecho mismo de escribir para eso que llamamos escena que ya no se limita a la caja la italiana. Exige la práctica transversal de todas estas disciplinas poniéndolas al mismo nivel de importancia. Con pulso democratizador.

Y eso es lo que ha hecho Michel Azama desde el principio de su trayectoria, plantearse el texto dramático como marco integrador de las diferentes disciplinas que confluyen en el hecho teatral. Pero, sobre todo, como cuadrilátero o *ring* de boxeo, en el que cada vez y desde presupuestos aparentemente antagónicos se plantea un problema acuciante al que es imposible no hacer frente. Por eso es un autor rabiosamente contemporáneo: no podemos eludir el combate entre sus personajes y nosotros mismos, aunque sus criaturas muchas veces huyan dejando al rojo vivo interrogantes sin respuesta sobre la escena. Porque son textos siempre de estructura abierta que cada uno de nosotros debe desenlazar en su interior como pueda o quiera. Y son «escrituras», así en plural, que participan de lleno en lo social y lo político poniendo el dedo en la llaga sin desdeñar nunca el drama individual, que se refleja en el juego de espejos de lo colectivo.

Es un autor rabiosamente contemporáneo: no podemos eludir el combate entre sus personajes y nosotros mismos, aunque sus criaturas muchas veces huyan dejando al rojo vivo interrogantes sin respuesta sobre la escena.

Un teatro fronterizo que experimenta con géneros literarios y que dentro del teatro francés actual, habría que colocar en esa generación de los ochenta junto a Enzo Corman o Philippe Minyana, entre otros. Para quienes la obra de Michel Vinaver rompe el gran silencio que se produce en el teatro de texto tras la dramaturgia de Beckett y lo rescata de una estética de lo cotidiano a lo Michel Deustch partiendo de pero transgrediendo el naturalismo. La obra vinaveriana es una dramaturgia del fragmento, la elipsis, los huecos, que abre caminos para los autores de los ochenta y busca curar o poner en evidencia la enfermedad del sinsentido que aqueja a la palabra. Veamos algunos de los hitos de estas «escrituras» de Azama:

Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini (1984) lleva este enfrentamiento del individuo con las estructuras sociales de que es fruto a sus máximas consecuencias, reelaborando el molde del teatro documento de los sesenta al estilo de *La indagación* de Peter Weiss. La estructura misma de la pieza está concebida como un proceso al polémico artista italiano, remedando uno de los muchos que sufrió él en carne propia, jugando con material textual sacado de cartas, actas, artículos periodísticos, textos de creación del propio autor. Pero sabiamente trenzado con monólogos de gran hondura lírica del protagonista que convierten las 13 escenas autosuficientes de que se compone la pieza en inquietante *vía crucis* contemporáneo. Un Cristo ateo que acaba subviertiendo el proceso contra la propia sociedad que le condena. Gracias a la habilísima

dimensión temporal del texto: comienza con el asesino que acaba de matar a Pier Paolo, sigue un *flash back* donde se repasa momentos claves de la vida y obra del personaje central, y se vuelve a desembocar en el instante inmediatamente anterior al asesinato perpretrado por seres anónimos donde, sobre todo, cabe imaginar a gran parte de las fuerzas vivas que le han juzgado, dejando un final abierto a interpretaciones debido a su estructura circular, característica recurrente en Azama.

Le sas (La esclusa) de1986, tiene algo religioso, de oratorio casi. Este texto producto de un taller de animación teatral que el autor realizó con 12 reclusas en la cárcel de Rennes en 1984, experimenta con la forma monológica y se inscribe dentro de esa corriente que se produce en los ochenta de experimentar con el flujo de conciencia de la narrativa, a lo Joyce o Faulkner, en la que se deja sentir la deconstrucción a lo Heiner Müller, la teatralidad del relato a lo Peter Handke. Dieciséis años de reclusión rememorados en las horas anteriores a la puesta en libertad por un solo personaje. El espacio íntimo del encierro se agranda y se hace colectivo por la fuerza de una palabra que auna cotidianeidad y poesía (a veces se transforma en canto). Que llena el momento presente de pasado (los recuerdos, fragmentos de conversaciones) y lo proyecta al futuro (los miedos de cómo retomar la vida en libertad). Otra característica de la dimensión temporal en la dramaturgia de Azama: conviven pasado, presente y futuro; la experiencia idividual convertida en símbolo de lo colectivo.

En la trilogía *Santas Familias* que reúne los textos *Amores locos, Santo amor* y *Ángeles del caos* (2002) El número tres de nuevo con implicaciones religiosas de Santa Trinidad. Y la familia contemporánea puesta en la picota para denunciar sus insuficiencias, su capacidad para deformar al individuo en vez de formarlo. Y analizada siempre como estructura de poder, de dominación.

Amores locos, la primera de ellas experimenta con el guión cinematográfico a lo largo de 15 breves escenas. Por la parquedad y la cotidianeidad del lenguaje, plagado de dobles sentidos y el absurdo de las situaciones, parte de la comedia de *boulevard* pero invirtiendo adrede el esquema y

AZAMA

Los personajes, desprovistos ya de psicología y convertidos en alegorías, se fagocitan unos a otros en un juego inacabable de asunción de identidades en un espacio-cárcel del que se huye para volver.

mostrando con enorme sentido del humor y acidez crítica sus costuras. La acción tiene lugar una hora antes de la boda entre Christine y André en la casa familiar. Se descubrirá finalmente que la novia está embarazada de su propio hermano gemelo y que los padres de los contrayentes están liados entre sí.

El poder transgresor del amor y la labilidad del deseo se perfilan con tintes más sombríos, que deben mucho al teatro de Genet y de un Steven Berkoff por ejemplo en *Santo amor.* Los personajes, desprovistos ya de psicología y convertidos en alegorías, se fagocitan unos a otros en un juego inacabable de asunción de identidades en un espacio-cárcel del que se huye para volver. Escenas de cotidianeidad reconocible despegan de pronto a una dimensión simbólica donde el lenguaje participa del habla coloquial y el impulso poético.

Tal vez sea *Ángeles del caos* la que recupera con más vehemencia el texto de fábula y factura clásica a lo Koltès. Los ecos del viejo hangar abandonado de *Muelle Oeste* son reconocibles en la vieja casa desvalijada de la sirvienta Pascaline. Como el mito de Antígona recorre subterráneo el texto de *Combate de negro y perros,* el de Edipo es detectable en esta Yocasta-Pascaline, sirvienta, alcohólica y madre soltera que confunde la realidad con sus visiones oníricas, que imagina al amante perdido en el hijo pródigo. La hábil introducción de un coro de marionetas que interrumpe o estimula la acción con un lenguaje vitriólico y coloquial, esclarece o perturba esta tragedia cotidiana de seres incompletos que combaten para privilegiar su secreto sin saber qué buscan, escindidos entre el amor y el deseo.

He dejado para el final otro grupo de obras, escritas con anterioridad a la trilogía, que abre el teatro de Azama a una dimensión polifónica de carácter épico que, por las tristes circunstancias que vivimos, poseen vigencia absoluta y que hablan de la capacidad del individuo para construir/destruir. Teatro que restuara la fórmula clásica de la tragedia griega. Pero pasado por un tamiz barroco con clara influencia Shakespereana, de Lope y Calderón. Pero, también, del jovencísimo Corneille de *La ilusión cómica,* pieza que juega con el anacronismo temporal, con la mezcla intencio-

nada de épocas y lugares. Porque como dice nuestro autor «el teatro debe hacerse barroco para hablar de nuestra realidad multiforme y contradictoria». Un teatro a veces histórico que revisita el mito. No para hacer arqueología de museo sino para hablar con impulso iconoclasta a lo contemporáneo.

Cruzadas (1988), escrita mientras adaptaba *Las Troyanas* de Eurípides. Texto que retoma el oratorio ahora ampliado a lo colectivo y en el que conviven diferentes planos de realidad plasmados en diferentes estéticas.

Por un lado, el mundo de los vivos centrado en la peripecia de un adolescente inocente que se convierte en soldado y asesino en un mundo en guerra en clave naturalista de lenguaje urgente y tenso a los largo de cinco escenas. Por otro, el coro de los muertos, compuesto por todos los caídos en todos los conflictos (Hiroshima, Jerusalén, Bosnia, Afganistán, ahora tal vez Irak...) que vagan por la tierra para advertir del horror de la guerra en los que, al morir, la lengua se troca en canto de fuerza lírica incontenible. Que son llevados al más allá de la mano de un matrimonio de viejecitos, tiernos carontes dibujados con pulso de comedia de alta comedia. Un último nivel que interrelaciona ambos ámbitos a través del personaje de la clueca, símbolo de todas las madres que han perdido hijos en conflictos armados a lo largo de la historia, en peregrinación a Jerusalén.

En *Ifigenia o el pecado de los dioses* (1991), estrenada por azar casi al tiempo que el estallido de la Guerra del Golfo, se vuelve al molde del texto griego. El tema del adolescente sacrificado en aras de una guerra tildada de necesaria por intereses económicos, cobra un vuelo especial. Porque son los propios dioses quienes deciden su muerte a cambio de la derrota de Troya. Una protagonista identificada con la naturaleza mediterránea, que ama cada brizna de vida, que descubre el amor gracias a un Aquiles todavía poseído por el recuerdo de Patroclo. Quince escenas que juegan con el ritmo del poema sin despreciar el agón o enfrentamiento entre personajes. Donde el coro actúa de instigador de conciencias contra una religión de la que se echa mano para justificar la carnicería ¿Puede ser más actual?

Todos los grandes temas de Azama confluyen en sus escenas que funcionan casi como piezas breves vistas desde la óptica de un personaje.

AZAMA

Tal vez *Aztecas* (1992) sea la más heterodoxa y arriesgada de las tres. La conquista de México a manos de Hernán Cortés vista como un fresco histórico dividido en tres partes: Descubrir-Amar-Destruir. De nuevo el tríptico y su simbolismo religioso para narrar las fascinación mutua de dos culturas que se desconocen, que intentan convivir y respetarse pero a las que la codicia aboca a la destrucción material de una y espiritual de la otra.

Todos los grandes temas de Azama confluyen en sus escenas que funcionan casi como piezas breves vistas desde la óptica de un personaje. Independientes pero que precisan ser armadas en rompecabezas para sacar conclusiones. La búsqueda desesperada del amor y el poder constructor/destructor del deseo en Cortés y Malinche, la religión como arma para destruir una civilización que se quiere explotar en el personaje grotesco del Papa a quien el descubrimiento de la propia mortalidad le convierten en agnóstico interesado, el miedo a lo desconocido que desata un proceso de búsqueda de identidad que pocos soportan en el personaje del cura-aventurero Bernardino.

En fin, La civilización Azteca donde no hay separación entre lo religioso y lo político pintada con intención anacrónica de búnqueres y sistemas de seguridad más propios de nuestra civilización contemporánea. El enfrentamiento entre Cortés-Moctezuma concebido como juego de espejos que acusa en el otro la parte oscura de sí mismo. Todo en una mezcla de tiempos y espacios, que desplaza la acción hacia el momento presente para convertirla en grito por las venas abiertas de América Latina a través del personaje de Malinche, convertida en símbolo final instigador de conciencias. Un desplazamiento hábil impulsado por el componente onírico, de personajes que dialogan en sueños entre sí para saber cómo actuar después. Como en *Ángeles en América* de Tony Kushner. Anulando límites con un lenguaje libre y poderoso que también busca la anacronía, se hace contemporáneo o clásico, poético o a ras de suelo según convenga.

Por todo ello, por su escritura plagada de escrituras y su furibundo alegato contra la destrucción y la guerra, Azama es hoy más que nunca nuestro contemporáneo. ■

Foto: Sofía Menéndez.

Manu Aguilar

[Una entrevista de Jesús Campos]

Conozco a Manu Aguilar hace casi cuarenta años. ¿Puedo decir que es un tipo singular? Supongo que puedo decirlo, a cambio de aclararlo. Es singular porque hay poca gente como él. Ojo, esto no es bueno ni es malo, en principio. En el caso de Manu, no siempre es bueno. Manu Aguilar no es la simpatía andando, y parece una especie de síntesis de lo que, a de manera tópica, se ha señalado como la franqueza aragonesa, la honestidad vascongada y la integridad castellana. No trato de adular a Manu, trato de entenderle. La franqueza y la honestidad están reñidas con el halago. Manu ha intentado halagar a veces, sin duda, pero nunca le ha salido. Peor aún: no ha podido engañarse a sí mismo, a pesar de ser el teatro su ámbito de acción. Es la integridad castellana, que en muchos sentidos es la aplicación cotidiana y moral de los principios aristotélicos de identidad y no contradicción: esto es así, y no de otra manera, oiga.

La verdad es que lo que admiro en Manu (como el que admira a un alienígena) es su capacidad de ver las cosas como son. En este sector del teatro, como en el de la política (su primo hermano), eso es una rareza. Suele verse más lindo, pero casi siempre suele verse la realidad como algo más vil. Al menos, así hacen los que de veras mandan en esos sectores de los que nos libre Dios.

Recuerdo a Manu como director de escena y hasta como actor, y este recuerdo aventado aquí, en público, me valdrá su inquina, siquiera unos días. Pronto comprendió que lo que necesitaba el teatro era gente que no tuviera tanto prurito de artista y que se dedicara a la producción. Manu fue de esos. Mientras los demás nos mirábamos al espejo de la creación artística, él buscaba y administraba los medios para que pudiéramos hacerlo. No a cambio, ni mucho menos. A cambio de que supiéramos que sin eso no íbamos a ninguna parte. A cambio de oírle de vez en cuando alguna que otra pulla contra nuestro narcisismo. Porque sin narcisismo no hay teatro. Lo que sí parece claro es que sólo con narcisismo no hay teatro posible. Manu ha sido, en muchos sentidos, el principio de realidad. A veces, hasta la tiranía y la antipatía. No se creyó a los artistas, supuestos o reales, y no se iba a los políticos, irreales a menudo. Le he visto su independencia y su malignidad. Cuando el diablo le ve, cree que Manu quiere pactar. Es el diablo el que acaba pactando. No sé cómo lo hace (Manu, no el diablo).

Santiago Martín Bermúdez

Jesús Campos. En tu trayectoria profesional has tenido la oportunidad de ejercer puestos de responsabilidad en Administraciones de distinto signo que, para entendernos, podríamos considerar progresistas o conservadoras, por más que ambas compitieran tratando de ocupar un mismo espacio: el centro. ¿Modificó o condicionó tu actuación el trabajar en tales circunstancias? Y de ser así, ¿qué fue lo más relevante a este respecto?

Manu Aguilar. Para mí es relevante precisar que esas etapas con puestos de responsabilidad son dos. La primera, entre junio de 1985 y junio del 87, como Director del Departamento Dramático (Subdirección General de Teatro) del I.N.A.E.M., con el PSOE, siendo Director General José Manuel Garrido. La segunda, entre final de julio de 1999 y fin de septiembre de 2003, como Director General de Promoción Cultural de la Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, con el PP, bien entendido que en lo que podríamos llamar «la facción Gallardón», siendo Consejera de las Artes Alicia Moreno, una de las dos hijas de Nuria Espert. Otras colaboraciones con el poder, como mi puesto de Coordinador de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (¡qué hermoso tiempo con Adolfo Marsillach!) o como Director Adjunto del Teatro Español (¡otro hermoso tiempo con Miguel Narros!) u otras, no las considero de responsabilidad política, sino profesional. Pero no estoy de acuerdo con que ambas formaciones políticas compitieran, en los tiempos precisos de referencia, por ocupar el espacio del centro político. Es imprescindible matizar. En la primera ocasión, mi apreciación es que existió una actuación política de izquierda, si bien cada vez más moderada, que en el campo de la escena se fue encaminando, como todos, al propio mantenimiento en el poder y, al fin, alejándose de la atención diversificada a una realidad compleja para terminar anquilosándose en una pretendida y pretenciosa fastuosidad. Parecía una escena de nuevos ricos, acelerando así hasta el topetazo del 92. En la otra ocasión, la segunda, es algo más sutil. La apariencia de una política más centrada por parte de «la facción Gallardón» nos sedujo, con todo lo que tiene de engaño mutuo, ante la posibilidad de hacer una política menos conservadora, pero mi apreciación global es que las políticas de Gallardón en los temas verdaderamente importantes (asuntos sociales, educación, urbanismo…, incluso su escondida posición ante la guerra de Irak, entre otras) es tan conservadora —por no decir reaccionaria— como la que más, utilizando la Cultura, con mayúsculas, para dorar las píldoras con cierto toque ilustrado.

Por supuesto que se modifica o se condiciona la actuación de cualquier persona en las distintas circunstancias. Partes de una visión sectorial –y no quiero decir que limitada o sectaria– en la que se milita, y adquieres la obligación de actuar sobre un conjunto. Eso ya condiciona, pero lo más relevante en ambos casos es descubrir la falta de neutralidad administrativa, el cada vez más intenso deslizamiento hacia los poderosos, la búsqueda sistemática del mantenimiento en el poder (sana ambición si es para operar sobre la realidad en beneficio de los ciudadanos, lo que no es el caso), el olvido de la igualdad, de que todos somos iguales ante la Ley y ante las oportunidades. También es relevante, porque atañe a los principios, al rigor y a la confianza prestada, descubrir personas que se deslizan por las pendientes que no me atrevo a adjetivar, mostrándose de una manera y actuando de otra, despeñándose por las vertientes de la autocomplacencia, utilizando todo para mantenerse en un inmerecido «status», tránsfugas virtuales que sirven de coartada para otros interesados. Pragmatismo se llama esa figura y ya sabemos que todo pragmatismo conduce al vasallaje, a conservar lo existente mientras que al que lo practica le sirva para mantenerse.

J.C. A eso me refiero cuando digo que ambas competían por ocupar el centro. Y es que, en occidente, hoy por hoy, el voto está ahí. Y cuando el objetivo es alcanzar el poder o mantenerse en él, la cultura, ese bien de consumo, es el florero perfecto, porque, que yo sepa, el *glamour* no es un valor progresista, como tampoco la ilustración es un valor de los conservadores. Pero concretando: en ambas gestiones, me parece recordar, se producen dos operaciones importantes destinadas a mejorar de forma significativa las infraestructuras teatrales: hace años, la compra del solar de la Ronda de Valencia destinado a construir en él la sede del Centro Dramático Nacional, hoy reconvertido (el solar) en Circo Estable, y más recientemente, el Teatro del Canal, más aireado y, por tanto, con menos riesgo de reconvertirse en sala de exposiciones o museo de trajes regionales; esa curiosa tendencia de anunciar teatros y acabar haciendo cualquier otra cosa, por muy noble que esta sea, como en el caso del «Leguidú». Desde fuera —desde mi posición— se contempla con perplejidad la política del ladrillo sin contenido, el «construyamos algo, que ya veremos qué hacemos dentro», en vez de «¿qué queremos hacer y qué infraestructura necesitamos para ese fin?». ¿Podrías arrojar alguna luz sobre ese desajuste entre infraestructuras y contenidos?

> Todo pragmatismo conduce al vasallaje, a conservar lo existente mientras que al que lo practica le sirva para mantenerse.

M.A. Vamos con aclaraciones previas. Una, el solar del Circo Estable que parece que va a inaugurarse el próximo año, con dueño definido, no estuvo previsto como sede del C.D.N., sino como sede del Ballet Nacional y de salas de ensayo de algunas «Unidades de Producción» existentes en aquellos tiempos. Dos, estoy muy de acuerdo con que el proyecto «Leguidú» se reconvirtiera en el Archivo y en la Biblioteca de la Comunidad de Madrid, en un ajustado equilibrio entre «ladrillo y contenido», siendo de la opi-

nión de que aquel proyecto de la última legislatura socialista en la Comunidad de Madrid era bastante inadecuado. Desgraciadamente, el local de la Ronda de Valencia se ha reconvertido en circo (evito el chiste fácil), muy en la línea conservadora y populista de potenciar acciones aparentemente culturales, de nulo contenido y compromiso. El caso del Teatro del Canal nos lo aclarará el futuro, porque también considero necesario que Madrid necesita un recinto (en este caso, con dos espacios escénicos y la sede del futuro Centro Coreográfico) que, más allá de su utilización icónica por partido y personas concretas, cumpla con los mejores requisitos técnicos y espaciales para exhibir espectáculos, montajes teatrales y coreografías de envergadura compleja. Otra cuestión es y será el destino que vaya a darle el nuevo Gobierno de la Comunidad de Madrid, con todas mis peores sospechas en cuanto a la estructura administrativa, objetivos, dotación presupuestaria, gestión y selección de trabajos escénicos. Pero no obvio tu pregunta final. El ajuste o desajuste entre infraestructuras y contenidos lo dan los respectivos gobiernos y, para ello, tienes un caso paradigmático: el Teatro Español. Desde su último incendio y rehabilitación ha tenido dos directores, José Luis Gómez y Miguel Narros, que supieron proporcionar un ajuste entre infraestructuras y contenidos en base a una concepción del teatro y de la cultura que tienen que ver con la complejidad, con la emoción, con la inteligencia y con la sensibilidad, mientras que en los últimos catorce años, bajo la dirección de Pérez Puig, más allá de las irregularidades constantemente denunciadas, ha sido sede de un compromiso personal con el pasado, por no decir con algunas casposidades memorables. Esperanzados por la llegada de nuevas formas y estilos, tiempo habrá de hablar de Alicia Moreno y, acaso, de Mario Gas, porque en el momento de realización de esta entrevista aún no hay ningún futuro explicado sobre el Teatro Español y ya llevamos más de medio año de nuevas caras —creo que nada más— en el gobierno municipal de la capital.

J.C. Bueno, tal vez hayamos concretado demasiado; culpa mía, lo asumo, por citar casos tan concretos, pero sin discutirte la idoneidad o no del «Leguidú» como espacio escénico, lo cierto es que siempre que se plantea la construcción o no de espacios teatrales no convencionales, finalmente, no se construyen. El Central de Sevilla, el Lliure de Barcelona... Se podrían contar con los dedos de una mano las excepciones, mientras que, por el contrario, proliferan los locales convencionales de nueva planta. Creo que hemos perdido la oportunidad de dotar al país de espacios de geometría variable, y todo por lo que antes te decía: no se construye con una idea clara de cuáles son las necesidades; más parece que el principal objetivo de los presupuestos de cultura sea el de dar trabajo a las constructoras, sin ocuparse de nada más. O si no, ¿qué me dices de esos auditorios descomunales sin presupuesto para su programación? Hay mucha cultura del ladrillo, y siempre ladrillos imperiales, que rara vez se coloca un ladrillo para el teatro de cada día. ¿No te choca que jamás tenga nadie un proyecto humilde, que todo sea grandeza?

No se deben construir recintos de geometría variable, al menos de forma masiva, mientras no haya un cambio real, profundo y extenso, en las formas de creación escénica.

M.A. No confundamos grandeza con las actuaciones «ostentóreas». Hay muchas más cuestiones que tus dos preguntas finales. El Central de Sevilla, construido con motivo de la Expo de Sevilla, es un recinto polivalente, aunque mejor definirlo, como tú dices, como de geometría variable, adaptable a las necesidades espaciales de cada singular montaje y, sin embargo, mantiene su estructura de relación frontal casi constantemente debido al desinterés presupuestario público, pero también al desinterés de los públicos y a la inexistencia de espectáculos, necesitados de estas características en los recintos, con suficiente entidad para su programación. Tengo una opinión que me parece singular en el caso del Lliure. Han pasado de un recinto que les quedaba muy limitado a otro de envergadura colosal, sin término medio, y creo que van a pagar, ya están pagando, la desaparición de las más esenciales «señas de identidad» del Teatro Lliure, abocados a una interdependencia administrativa demasiado costosa en todos los órdenes.

Claro que hay mucha cultura del ladrillo y que parte de esta línea es dar trabajo a las constructoras, pero en el sistema existente de ese reparto de las obras públicas, de ese pacto no escrito entre constructoras y gobiernos, prefiero la construcción de teatros que de cárceles. Perdón por la demagogia, pero puede traducirse también por autopistas, complejos deportivos, etc. Que cada cual elija. Que hay objetivo «imperial», eso es meridiano. Sería un político o un gestor excepcional el que no intentase vincular una construcción tan emblemática con su figura, personal o política, arrimarla al ascua de su futuro en el poder. De cualquier modo, te señalo un olvido habitual por parte de los profesionales de la escena. En este país, gracias al estatal Plan de Rehabilitación de Teatros y a otros acometidos por entidades locales (comunidades, ayuntamientos y también algunas diputaciones), se han construido o rehabilitado centenares de recintos escénicos. También hubo un plan, bien que muy en precario sobre el papel, de construcción de teatros de nueva planta, con criterios de geometría variable, pero no tuvo el beneplácito de más altos poderes en la Administración Central.

Sin embargo, por debajo o por encima de todo esto, hay

un debate que se hace eterno para nuestras efímeras vidas. Las formas de las construcciones escénicas están diseñadas para perdurar y, sin embargo, las creaciones escénicas, por su evolución formal en los últimos tiempos, necesitan de otras estructuras y formas. Aún no se puede o no se deben construir recintos de geometría variable, al menos de forma masiva como existen los más tradicionales, mientras no haya un cambio real, profundo y extenso, en las formas de creación escénica. Recordando terminología política del momento, aquí se da una asimetría que debe tener en cuenta no sólo formas y estructuras de los recintos y los espectáculos, sino territorios y evolución cuantitativa y cualitativa de los públicos.

J.C. En el último cuarto de siglo, prolifera en España —también en otras partes del mundo, pero aquí la hemos sufrido probablemente con más virulencia— cierta diarrea festivalera que arrasa con la mayor parte del presupuesto, y así, junto a espectáculos incuestionables y necesarios, vemos mucha morralla pedante sin más justificación, en el mejor de los casos, que la firma de un insigne creador que en otro tiempo fue realmente creativo. ¿Crees posible una Administración que ponga su orgullo en propiciar espectáculos que se consideren necesarios en el resto del mundo en vez de, como ahora, poner el énfasis en salir por ahí a comprar lo más caro?

M.A. Siempre he creído que tiene más valor, mayor rentabilidad cultural, una relación estable y constante entre lo que llamáis creadores y públicos que una relación coyuntural y espectacular. Digo que llamáis porque yo estoy en esto —como en casi todo— con Peter Brook, que es extraordinariamente humilde con esa definitoria palabra (creador). Pero la cuestión no es tan sencilla. Hay ciudades aún muertas en este país para el teatro, y algunas que estuvieron en angustiosa agonía en otros tiempos que han visto renacer su vínculo con la escena gracias a la iniciática organización de un festival. En algún caso se ha producido esa relación estable y constante que antes mencionaba y en otros no. De cualquier modo, no veo ninguna administración, siempre coherente en utilizar la cultura como promoción de sí misma, que tienda a proporcionar prioridad a esa relación más firme y continua. Todo lo más, acaso, se podría encontrar algún singular administrador dispuesto a potenciar ambas opciones.

Tiene más valor, mayor rentabilidad cultural, una relación estable y constante entre lo que llamáis creadores y públicos que una relación coyuntural y espectacular.

J.C. No me engaño: tengo muy claro que toda creación artística surge lastrada por unos condicionantes, y da igual que sea el mecenas de antaño o el «empresario del puro» de principios de siglo. Hoy ese lastre son las industrias culturales, cuya finalidad última —esto es fácil de entender— no es el resultado cultural, sino el industrial. ¿Hasta qué punto consideras, si es que lo consideras, que este condicionante coarta la expresión creativa?

M.A. Dejo a un lado las precisiones terminológicas y conceptuales porque nunca aplicaría este término (industrias culturales) a las elaboraciones artesanales propias de la escena, queriendo entender que lo que buscan las así denominadas, por encima de cualquier otro objetivo, es el de la rentabilidad económica. Por supuesto que todo proyecto con finalidad creativa tiene condicionantes entre la idea y su plasmación escénica, pero ese lastre que señalas no tiene por qué ser solamente el de las que tú denominas «industrias culturales». La expresión creativa se encuentra lastrada por una cadena de condicionantes: la autoría temerosa, la mentalidad de vasallaje frente a la administración que financia limitadamente cada proyecto, el precario dominio de las diferentes herramientas (las técnicas) de los diferentes oficios que confluyen en la creación escénica (intérpretes, dirección, producción…), el temor a la respuesta de los públicos, en plural y entre otros más, sin olvidar el verdadero vasallaje que realmente imponen algunas administraciones, además de que en la propiedad y en la gestión de bastantes teatros públicos y, casi sin excepción, en todos los privados, la decisión de programar esa creación se encuentra en manos de personas cuya adjetivación profesional me guardo. Dicho esto, es una elocuente evidencia que los gestores de las denominadas «industrias culturales», proyectando y elaborando bodoques letales, con el punto de mira sólo puesto en la taquilla, no son sólo lastres sino verdaderos enemigos de cualquier evolución escénica, cumpliendo una tarea objetivamente censora.

J.C. De forma reiterada, todas las Administraciones, y por tanto, también todas para las que trabajaste, han proclamado su voluntad de apoyar el teatro español o, como suele decirse, el teatro de autor español vivo; puntualización necesaria, pues hay quien opina que puede hacerse teatro español escrito por extranjeros. ¿A qué crees que se debe la ineficacia de las medidas adoptadas a lo largo de los últimos veinticinco años? Pero, sobre todo, ¿a qué crees que se debe el que, demostrada su ineficacia, se siga insistiendo en lo mismo?

M.A. Querido Jesús, como sabes —porque lo hemos hablado en varias ocasiones—, disiento de este planteamiento. Pero vayamos por partes. En primer lugar, no he visto que las Administraciones hayan proclamado sinceramente su voluntad de apoyar el teatro de autor español vivo, pero, cuando lo han hecho, no han establecido medidas para ello o lo han hecho de modo muy precario. En segundo lugar, dejo la matización entre autor español vivo o ya desaparecido físicamente, aprovechando esta ocasión que

me proporcionas para hacer un macabro juego de palabras: hay algunos autores españoles (o extranjeros) vivos que escriben teatro muerto, y autores españoles (o extranjeros) muertos cuyos textos aún están vivos, señalando que también conozco espléndidos textos actuales de autores españoles vivos, información que también es preciso añadir y que se desprende de mis intermitentes —pero intensas— dedicaciones a la lectura dramática con vocación de representación. Otro lugar —que se me olvida el número de orden— es que los intereses —por llamarlo de alguna manera— de los espectadores españoles están compuestos de materias e ideas, sensaciones y emociones, de carácter más inmediato y temporal (conflictos coetáneos de todo tipo) o intemporal (amor, poder, todos los pecados capitales y sus correlatos, etc. y etc.), pudiendo estar estas últimas expresadas por cualquier autor español o extranjero, vivo o muerto. Y volviendo a la pregunta concreta, creo que, por parte de la administración, de las diferentes administraciones, no hay ni serie ni articulación de medidas para que el autor español, vivo o muerto, con escritura de verdadero valor dramático, su «voz», todas las «voces», se vean reflejadas, representadas en «todos los ámbitos» del país.

J.C. Coincido contigo. Nadie tiene interés en que quien tenga algo que decir pueda decirlo. La ayuda al autor español vivo es una muletilla de Boletín Oficial que lava conciencias y nada resuelve. Pero permíteme que te discuta, como ya es tradicional, entre nosotros, tu defensa del teatro universal en detrimento del teatro propio. Cierto que hay temas intemporales que afectan por igual a cualquier sociedad, pero es que el lenguaje creativo no se distingue por los temas que aborda, sino por el modo de abordarlos. Las vivencias compartidas por creadores y receptores son, en última instancia, los signos sobre los que se establece la comunicación. No sé para Peter Brook, pero eso es para mí la creación artística; lo demás es cultura. ¿O no?

M.A. No me líes. Hago defensa del teatro universal que puede considerarse válido, actual o del pasado, pero nunca en detrimento del teatro propio. Al igual que tú, considero que el lenguaje creativo se distingue por el modo de abordar los temas, pero sin olvidar —al menos para mí— la importancia de los que aborda. Las vivencias compartidas entre autores y receptores, con todos los oficiantes del teatro de por medio, son evidentemente los signos sobre los que puede —y debe en muchas ocasiones— establecerse la comunicación, pero no siempre es así. Parece que proporcionaras al autor vivo, por el mero hecho de vivir, algo consustancial a todo ser, la capacidad creativa. Yo creo que el público —y yo también formo parte de él, por muy «deformado» que esté— necesita y quiere percibir significados de interés, sentidos a través de signos actuales, ajustados a eso que hemos convenido en llamar «sensibilidad contemporánea». A esto añádele los componentes obligados del ritmo, de la mesura, del equilibrio, entre otros, o el no obligado de la originalidad u otros, para que se produzca la comunicación portadora de la emoción común, reconociendo que puede ser esta más intensa y profunda a partir de las presencias reelaboradas para la escena de esas vivencias compartidas.

Las vivencias compartidas entre autores y receptores, con todos los oficiantes del teatro de por medio, son evidentemente los signos sobre los que puede establecerse la comunicación, pero no siempre es así.

J.C. No me líes tú. Nadie ha dicho que estar vivo sea un valor artístico; ser un «vivo», y de eso hay mucho, sí que es rentable en el mundo del arte, pero la cuestión es otra. Yo reivindico, reivindican los autores, una comunicación compartida, que se genera a partir de vivencias compartidas. Pero cambiando de tercio: con la libertad de opinión que da el imaginar proyectos sin condicionamientos presupuestarios o de otro tipo, ¿cuál crees tú que sería la vía para potenciar la presencia del teatro español (el escrito por españoles) en la sociedad española?

M.A. Ahora, puñetero, me preguntas por las medidas a tomar. Veamos, déjame pensar un poco. (Larga pausa. O corta, según se mire) No siendo necesario primar más ni la escritura dramática ni las publicaciones, bajo la consideración de que existen y se seguirán proporcionando ediciones de textos de suficiente entidad, sería conveniente primar las ayudas a producciones escénicas de textos de autores españoles, sin un ápice de protección o de corporativismo. Sería necesario un verdadero compromiso por parte de los poderes públicos para programar, con producciones propias o con producciones procedentes de la iniciativa privada, lo mejor de tales producciones, con implicación en estas de los mejores y más prestigiosos oficiantes del teatro (intérpretes, escenógrafos, directores, técnicos…). Sería necesario, como en el cine español, recuperar el aprecio generalizado de los públicos, pero, ay, no tengo ni idea de cómo se podría acometer este reto capital. Sería necesario insistir —y esto vale para todo el teatro, no sólo para los autores, vivos o muertos— sobre la necesidad cultural del teatro, integrándolo con claridad y pasión en el sistema educativo. Sería necesario también, de modo coyuntural pero insistente, seguir realizando campañas de animación de nuevos públicos y de recuperación de otros, pero como «trasteatro», convenciéndoles de su utilidad emocional, valga la expresión aparentemente contradictoria, no como otras campañas que los expulsan del teatro o les hace odiarlo para siempre.

J.C. Cuesta aceptar el hecho diferencial. Cuando la dictadura se ensañó con el teatro, los intérpretes, escenógra-

fos, directores y técnicos continuaron en el ejercicio de su profesión. Que yo recuerde, salvo los autores, nadie perdió rodaje. ¿Por qué, entonces, cuando se reivindica la recuperación de ese tiempo perdido, se responde con «café para todos»? ¿No me irás a decir —hay quien lo dice— que lo de la censura tampoco fue tan grave? Por otra parte, y abundo en el hecho diferencial, nadie como los autores han de competir con sus congéneres de todo tiempo y de todo lugar (hay mucho dinero en juego y mucho comisionista). Y por último, no pierdas de vista que apoyando a la autoría española no se le cierra el paso a ningún otro oficio; bueno, sí, a los traductores, a los adaptadores y a los agentes comerciales, pero tú a esos no decías que hubiera que apoyarlos.

M.A. Habrá algún irresponsable que diga que lo de la censura no fue tan grave, pero al menos en mí encontrarán a un militante radical de la libertad de expresión. Creo muy firmemente que «lo de la censura» fue de una extrema gravedad porque afectó a las conciencias y a la ética (también a las estéticas) de manera colectiva a individual, afectó a las libertades que ahora se ven de nuevo limitadas día a día. Censura que aún continúa de modo intermitente, donde menos te lo esperas, calladamente. Incluso me pongo bastante furioso cuando de labios cortesanos oigo la frase (refiriéndose a algún espectáculo concreto) «eso no puede hacerse con dinero público». Reconociendo que la censura afectó de modo más intenso e intenso a algunos autores, no se puede decir que no afectara a otros oficiantes de la escena, al menos a los más y realmente comprometidos con la sociedad de ese tiempo, aunque «ombliguistas» han existido siempre. Por otra parte, de un modo global, también considero contigo que se ha apoyado más a cualquier otro sector que a los autores, salvo a algunos de modo muy singular. Es también meridiano que apoyando a la autoría española se ayuda a todos los demás oficios de la escena. Pero las tendencias de la iniciativa privada y, cada vez más, de la pública, están más atentas a las rentabilidad económica y «política», respectivamente, que a la rentabilidad cultural artística y social.

Hay, actualmente, un ejemplo muy sugerente y llamativo de algunas de las cuestiones planteadas aquí: los musicales. Nace esta tendencia a partir del aparente éxito de «El hombre de la Mancha». Y digo aparente porque sin entrar en apreciar sus cualidades, lo fue por la masiva afluencia de público, pero no por sus beneficios económicos: sus costes de exhibición eran superiores a los ingresos y por ahí deben andar reclamando toda la corte de acreedores del empresario inconsciente o desaprensivo. Y unos cuantos a copiar la fórmula de la apariencia y, además, sólo una parte. Se importa todo: argumentos, técnicos, dirección, escenografías… pululan las traducciones —obligadamente malas— y renacen los adaptadores, con obligados malos resultados… basadas en temas de escaso interés, intemporales, que, además, nunca superan su original de Londres o de New York (una cierta estafa), y menos aún superan, en sus respectivos casos, los originales cinematográficos que en su tiempo formaron una simbiosis perfecta, una dialéctica entre forma y contenido. Y los públicos, alelados, machacados con una intensa promoción, «emocionados» con la técnica, con la envergadura material del espectáculo, con la aparente dificultad… Como digo, salvo algún caso singular, una verdadera estafa.

Las tendencias de la iniciativa privada y, cada vez más, de la pública, están más atentas a las rentabilidad económica y «política», respectivamente, que a la rentabilidad cultural artística y social.

J.C. ¿Te sigues viendo en la gestión pública? Y de ser así, ¿cuál consideras que sería el marco posible, no digo ideal, para poder realizar esa gestión subordinando los intereses políticos a los culturales, en vez de, como viene siendo habitual, utilizar la cultura como pretexto para hacer «política»?

M.A. Diré que siempre me he visto en la gestión escénica y cultural como servicio público, aunque realizara tal gestión en el ámbito privado o en el público. Después de casi cuarenta años de dedicación a la cultura y a la escena tengo más que demostrado esa vocación de servicio público, sin el más mínimo aprovechamiento personal, primando siempre los criterios de rentabilidad cultural frente a los políticos o económicos. Me pillas en un momento malo en cuanto al optimismo necesario para sugerir ese marco posible. Vengo de una aún reciente y profunda decepción sobre este asunto. El marco aún lo creo posible, pero no probable. No veo las personas para llevar a cabo los objetivos (dentro de ese marco) sin que se deslicen por la perversa pendiente de lo peor de la política, la falta de criterio y la convicción para llevarlo adelante con argumentos y determinación, el vasallaje frente a la independencia, el interés personal frente al interés colectivo (la carne y el bolsillo es débil). Como diría el Sr. Pujol, «hoy no toca» esta pregunta, al menos para mí, esperando poder recuperarme (estoy en ello) de esa profunda decepción, con desoladores efectos, que me han producido personas que han declinado su compromiso explícito para venderse, así como suena, al poder político de turno. Además, a cambio de nada que favorezca a los ciudadanos, sólo a sí mismos. Hoy por hoy no me veo ni en la gestión pública ni en la privada, pero me sigo viendo en la lucha unitaria de todos los oficiantes de la escena, arrancándoles a los «políticos» lo que a los ciudadanos, a la escena y a todos nosotros pertenece. Frente a la claridad del presente, por duro que este sea, está el oscuro futuro, siguiendo, como otros, comprometido en el intento de iluminarlo. ■

Cuaderno de bitácora

EXTINCIÓN por Íñigo Ramírez de Haro

Aunque yo no creo que una obra nazca necesariamente de nada, siempre me fascinaron las imágenes desde donde cuentan los autores que les surgieron los textos. A veces esa imagen se me hace tan poderosa que permanece y dura con más intensidad que la misma obra como esa rama de cerezo golpeante contra una ventana, que según Chejov le disparó el jardín de los idems.

Extinción, a diferencia de otras obras mías, sí nace de una imagen concreta y lejana: el suelo reticulado de un viejo garaje gris junto a la playa de un pueblo del norte habitualmente lluvioso y húmedo. Al mirar fíjamente el cemento agrietado, las líneas se metamorfoseaban en un baile de figuras como sólo he experimentado contemplando nubes o con los olivos de la Plaza de España al tomarme un ácido subido en el burro de Sancho para acabar en la panza de una comisaría próxima. Pero ésta es otra historia.

Aunque yo no creo que el teatro sea necesariamente algo, ese suelo se extendió por las paredes, cerró el volumen del techo y se llenó de gotas. Un mar de gotas que caían de arriba, que corrían por las paredes, que encharcaban el suelo. Gotas que chocaban contra el culo de un coche siempre aparcado ahí; gotas que explotaban en la calva de algún familiar que empezó a merodear por el espacio. Afuera el mar; afuera siempre lloviendo; adentro cosas, muchas cosas, y un viejo libro destartalado en una esquina: «Gota a gota, el mar se agota».

Un mundo de humedades es un mundo de encierros es un mundo de desconchados es un mundo de entrepiernas es un mundo de nostalgias es un mundo de extinciones es …

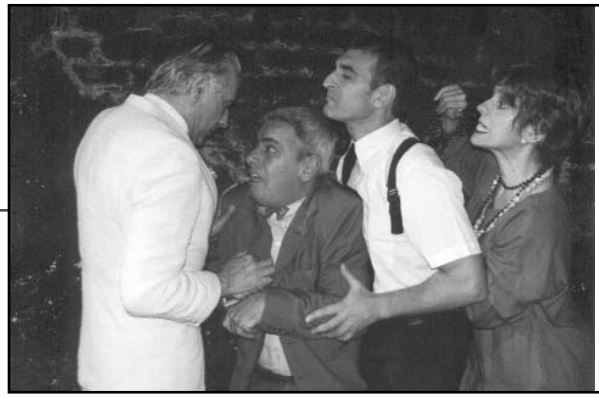
Aunque yo no creo que necesariamente se cuenten historias cuando se escribe teatro, *Extinción* se pobló de infancia, se pobló de familia, se pobló de amantes, se pobló de diálogos, se pobló de gritos, se pobló de risas, se pobló de relaciones, se pobló de torturas… que en sus interacciones fueron conformando una estructura de capas de cebolla que finalmente resultó alcachofa: tenía corazón.

Estructura que me venía al pelo para mantener los dos principios conscientes que me acompañan en mi escritura: no permitir que el espectador se instale en la ruina de «ah, ya sé de qué va esto»; y, no aburrir…, por favor. Impedir la instalación genera extrañeza y la extrañeza, curiosidad. Siempre y cuando no deje indiferente. He ahí la dificultad.

Aunque yo no creo que el mundo necesariamente es sino que con Zenón, es y no es, hay mucho cenón en *Extinción* cuando al destruir la realidad y mostrar su carácter ilusorio que permita una nueva mirada sobre las cosas, sus protagonistas no paran de comer. De comer y hablar para llenar los agujeros, o si prefieres más fino, los vacíos del ser, que en eso parece consistir la vida.

Y más cosas de la vida, con los años ese garaje donde nací (esto empieza a recordar el portal de Belén) es hoy uno de los restaurantes más afamados de España. Me empaña. ■

Extinción
[fragmento]



Escena de *Extinción* de Íñigo Ramírez de Haro.

Foto: Magdalena Viggiani.

Del coche entra Iván.

IVÁN: ¿Pero qué es este escándalo…? En esta casa ya no se puede ni ver la televisión tranquilo… Sabéis que detesto la violencia. Y vosotros… Todo hecho una mierda… Muy bonito… ¿Qué está pasando?

MARIO: No está pasando nada.

IVÁN: ¿Nada? Que nada tan curiosa.

LUZ: No es para nada lo que te imaginas.

IVÁN: Yo no imagino nada…, veo.

MARIO: Estaba tratando de que coma.

IVÁN: ¿Tratando de que coma?

LUZ: ¿Te parecen buenas horas para venir a cenar?

MARIO: Te prepararé la cena.

LUZ: ¿Porque tú has venido a cenar, no?

MARIO: Os haré una buena cena familiar. Como en los viejos tiempos.

LUZ: Una idea estupenda. ¿Qué celebramos?

MARIO: Eso, ¿qué celebramos?

Extinción
[fragmento]

LUZ: Nunca se le ocurre nada… Celebramos lo que tenga que anunciarnos.

MARIO: Muy bien. ¿Y qué es?

LUZ: Me muero de curiosidad.

MARIO: Yo también. ¿Qué es?

IVÁN: *A Mario.* ¿Y qué tal…? ¿Entra bien la colita en el agujerito?

MARIO: Te prohibo que me hables así.

IVÁN: *A Luz.* ¿Qué? ¿Te estaba gustando o te estabas resistiendo? ¿O te estabas resistiendo porque te estaba gustando?

LUZ: ¿Te has vuelto loco? ¿Crees que son formas de hablarnos? ¡Un poco de respeto! No estás con tus amigotes.

IVÁN: Cada día os complicáis más la puesta en escena.

MARIO: No te lo vuelvo a repetir. No tolero que nos hables así.

IVÁN: Vosotros que vais de tan ecológicos, ¿es que ya no os excitan las formas tradicionales?

MARIO: Si has venido a insultar, es mejor que te vayas.

IVÁN: ¿Conque os he vuelto a coger? ¿Cuántas veces os lo he repetido? ¿Y qué os dije que pasaría…?

LUZ: Hijo, pero si tu padre y yo estamos en crisis.

MARIO: Voy a preparar la cena.

IVÁN: ¡Tú no vas a preparar nada! ¿Qué haces todavía de pie? ¿Se puede saber por qué no estás en tu sitio? Venga, inmediatamente…

MARIO: Ah no…

IVÁN: ¿Te has vuelto loco?

MARIO: No quiero. Yo me estaba yendo. Ya no aguanto más. Aquí os quedáis. Empiezo otra vida. Estaba soltándola para que también se vaya.

LUZ: Al mar.

IVÁN: ¿Tengo que repetirlo?

MARIO: Por favor, deja que me marche.

Mario le da el cuchillo a Iván. Se sienta en otra silla debajo de otra gota. Se desnuda. Iván le ata.

IVÁN: Yo prepararé la cena.

Pausa. Mario y Luz en sus gotas. Iván limpia el espacio.

LUZ: ¡Qué alegría que hayas venido! Me sentía tan sola. Ahora ya todo será distinto contigo. Pero no me has dado un gran beso de bienvenida. ¿Qué te ocurre? ¿Te encuentras mal? Siempre lo haces. Ven, siéntate en mis rodillas y déjame que te acaricie mientras me lo cuentas todo. Descárgate conmigo. ¿A que vienes a decirnos que te has enamorado? ¿A que no me equivoco? ¿A que vienes a decirnos que te has echado novia y te quieres ir a vivir con ella? ¿A que no me equivoco? ¿A que vienes a decirnos que está embarazada, vas a tener un hijo y seremos abuelos? ¿A que no me equivoco? ¿A que vienes a decirnos que eres homosexual, te vas a vivir con tu novio y ya no seremos abuelos? ¿A que no me equivoco? ¿A que vienes a decirnos que de pronto crees en Dios y has decidido hacerte cura? ¿A que no me equivoco? ¿A que vienes a decirnos que nos odias y que no quieres volver a vernos? ¿A que no me equivoco? ¿A que vienes a decirnos que has decidido suicidarte porque la vida no tiene sentido? ¿A que no me equivoco? ¿A que vienes a decirnos que has comprendido que no hay mejor sitio que esta casa y que quieres vivir con nosotros para siempre? ¿A que no me equivoco…?

MARIO: Habla, hijo, dilo todo. Yo sé que no es fácil, pero no te preocupes. Como te salga. Yo también pasé por esto mismo y sé muy bien de qué se trata. Se pasa muy mal, pero hay que pasarlo. Sólo te puedo decir que estás en confianza. Habla libremente. Te comprendo. Te comprendo tanto que sé que tu mayor problema es que como nos quieres, temes hacernos daño, molestarnos. Sé muy bien cómo te sientes. Pero no tiene remedio. Es ley de vida. Antes o después tenía que llegar el momento. Es muy probable que nos duela mucho tu decisión, pero es tu vida y la tienes que vivir. Así es. Llega la madurez y debes seguir tu camino cueste lo que cueste…

IVAN: Yo no quisiera que os lo tomaseis personalmente. Aunque también. Quiero decir que vosotros no tenéis la culpa. Aunque también. Y mucho. Pero quiero decir que no sois los únicos. Vosotros hicisteis lo mismo que todos. Ni siquiera tenéis personalidad para haber sido únicos. Quiero decir que lo que voy a haceros no va dirigido a vosotros. Aunque también, por supuesto. Vosotros lo vais a padecer. Pero yo no quisiera que os lo tomaseis personalmente sino simbólicamente, por lo que representáis y no sólo como individuos particulares. Aunque también, naturalmente. O incluso a pesar de todo lo que habéis hecho. Quiero decir que como clase. Pero no es de clase de lo que hablamos. Aunque también. Tal vez de categorías. Quiero decir que vosotros representáis a los padres y habéis hecho lo que todos los padres: ser padres. Hasta habéis sido unos buenos padres, cariñosos, inteligentes, comprensivos. Hay que tenerlo en cuenta, sin duda. Yo no quisiera que os lo tomaseis personalmente, aunque también, pero habéis sido padres y eso es imperdonable. ¡Estoy vivo! ¡Vosotros me habéis asesinado! Matasteis mi nada para hacerme vivir. ¡Y eso es imperdonable! Yo no quisiera que os sintieseis culpables pero sois culpables. Y aquí estoy hoy para hacer justicia. ¡No pedí nacer!.... La sentencia es…: pena de muerte. A ti, Papá, te cortaré el pene para que te mueras desangrándote. A ti, Mamá, te meteré su pene cortado en tu vagina y cuando se pudra te morirás por infección. Todo muy simbólico. Os mataré por donde me creasteis. Yo, vuestro semen con éxito…

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

… tenemos derecho a sobresaltar al lector, a cogerle a contrapelo, a obligarle a reflexionar o a reaccionar en lo más profundo de sí mismo; también se le puede dejar insensible, desde luego, no afectarle para nada, no dar en su blanco o quedarnos cortos. Pero nunca hay que desconcertarle, no tenemos derecho; nunca hay que hacer que ya no sepa dónde está, en qué camino, aunque ignore adónde le conduce tal camino.

Jorge Semprún: *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, p. 94-95.

Resulta sorprendente el número de cosas que ustedes consideran de su propiedad y que, sin grandes retoques, pueden sentarle perfectamente a su enemigo […] Para decirlo con suavidad, nada puede ser vuelto para usarlo del revés con mayor facilidad que nuestra noción de justicia social, conciencia cívica, un futuro mejor, etc. En este aspecto, uno de los signos más seguros de peligro es el número de aquellos que comparten nuestras opiniones, no tanto porque la unanimidad tenga el don de degenerar en uniformidad, como por la probabilidad —implícita en gran número— de que ese noble sentimiento esté siendo falsificado.
A mayor abundamiento, la defensa más segura contra el Mal es el individualismo extremo, originalidad de pensamiento, singularidad, e incluso —si ustedes quieren— la excentricidad. Es decir, algo que no pueda fingirse, falsificarse o imitarse, algo con lo que incluso un redomado impostor no se sintiera a sus anchas.

Joseph Brodsky: *La canción del péndulo.*

En una civilización decadente el prestigio político no es la mejor recompensa para el que posee el más perspicaz de los olfatos para el diagnóstico, sino que eso corresponde al hombre que tiene los mejores modales de salón. Es la condecoración que la ignorancia otorga a la mediocridad. Sin embargo, aún subsiste una suerte de prestigio político que puede ser llevado con una cierta patética dignidad: es el que se otorga, dentro de un partido en el que luchan doctrinarios extremistas, a un líder de mentalidad liberal. La dignidad de ese hombre es la de todos los hombres condenados. Porque él también está condenado, ya sea a sufrir el desprecio y el odio del pueblo, o bien a morir como un mártir, cuando los dos extremos se destruyen mutuamente o cuando uno de ellos prevalezca sobre el otro.

Eric Ambler: *La máscara de Dimitros.*

El alma colectiva y el alma infantil reaccionan de forma muy parecida. Los conceptos con los que se alimenta y removiliza a las masas nunca serán lo suficientemente infantiles. Para que las verdaderas ideas se conviertan en fuerzas históricas capaces de influir a las masas en general se han de simplificar primero hasta el punto de que las pueda comprender un niño. Y un desvarío infantil, concebido en las mentes de diez generaciones de niños y anclado en ellas durante cuatro años, puede muy bien reflejarse veinte años después en la política a gran escala como «ideología» mortalmente seria.

Sebastián Haffner: *Historia de un alemán.*

El individuo, cuanto más generoso es de fondo y más abunda en posibilidades, más dispuesto se muestra a cambiar, más se resiste a dejar que su pasado decida su porvenir. El *justum et tenacem popositit* virtud que se nos propone como modelo, no ofrece a menudo sino un suelo rocoso y refractario a la cultura […] Cuando yo era más joven, tomaba decisiones, y las imaginaba virtuosas. Me preocupaba menos ser lo que era que convertirme en lo que pretendía ser. Ahora, poco falta para que no vea en la irresolución el secreto de no envejecer.

André Gide: *Los monederos falsos.*

No creo que esta música sepa que hace daño. Le supongo el corazón duro de la juventud que salpica con impertinente desdén. Sus ritmos gozan de un prestigio deportivo. Se parecen a las muchachas soberbias que pasan sudando con una raqueta bajo el brazo y que nos arrojan a la sombra. Tras el espectáculo, me vuelvo a casa humillado. Me gustaría conmover a un cuerpo desdeñoso.

Jean Cocteau: *El Gallo y el Arlequín.*

DE LOS PERIÓDICOS:

Es menos efectivo proclamar que un producto es peligroso para la salud que asegurar que no se lleva.

Vicente Verdú, enero de 2002.

Hubo 300.000 manifestantes. Son pocos. Nunca ha salido tan barato ser de izquierdas.

Félix de Azúa, marzo de 2002.

Quién sabe si la vieja figura del intelectual no yace sepultada bajo toneladas de información.

Reyes Mate, enero de 2002.

Idea del teatro

de José Ortega y Gasset

Por Antonio Tordera

Ideas sobre el teatro y la novela

de
José Ortega y Gasset

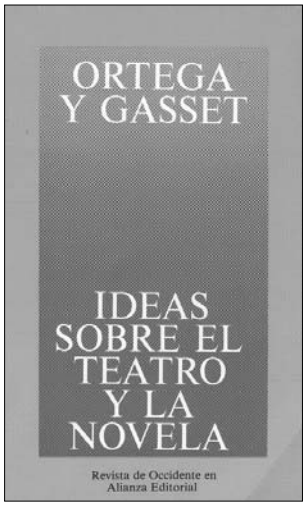
Edición:
Alianza Editorial

El hecho de que, como libro recomendado, pueda ser extraño que proponga la *Idea del teatro*[1] de Ortega y Gasset es indicativo de la peripecia de este ensayo. En efecto, este libro, —que en su composición no es tal, como luego veremos—, se nos antoja interesante para la historia de nuestro teatro, en su dimensión teórica, y sin embargo no sería exagerado decir que actualmente no llama la atención, tanto para ser leído como para ser estudiado, al menos por lo que de importancia histórica posee.

Sería excesivo extendernos, en el marco de esta sección de la presente publicación, en las posibles causas de la citada situación. Pero apuntaremos dos, y de distinto orden. Por un lado, la obra intelectual y biográfica (quiero decir que también política) de Ortega ha experimentado altibajos en la apreciación del público. En un inicio, —primeras décadas del siglo XX—, deslumbró su capacidad filosófica tras sus años de formación, y en este sentido «ave rara», alemana, y en un país que si puede exhibir grandes pintores (de Velázquez a Goya y Picasso, por ejemplo), grandes dramaturgos (de Lope o Calderón a Valle-Inclán, etc.), en su historia anda escaso de destacados filósofos. Poco después, y todo lo matizable que se quiera, su papel en pro de la República fue importante, aunque el devenir histórico de la misma que dio lugar, finalmente, a la sublevación militar que propició la Guerra Civil, replanteó la posición política de Ortega, acabando por marchar al extranjero, en concreto Argentina y Portugal, de donde regresó a España en 1946. Pero su reincorporación a la vida española, no exenta de claroscuros en su actuación política, si bien fue vista como claudicación por los exiliados republicanos, no fue aceptada clamorosamente por los ideólogos del franquismo, recordándole en público y en la prensa el haber formado, junto a Marañón y Pérez de Ayala y en 1931, la Agrupación al Servicio de la República.

Este apretado retrato biográfico que, como hemos dicho, merecería un mayor y más profundo análisis, es sólo un atisbo de la recepción de Ortega hoy, recepción dividida entre la adhesión de quienes, de un modo u otro, se consideran sus discípulos y un más amplio desinterés, cuando no rechazo o crítica, por ejemplo ejemplificada en el libro de Gregorio Morán, *El maestro en el erial* (1998). Sería interesante, aunque en otro lugar, ahondar en estas cuestiones, pero ahora me centraré, teniendo en cuenta a los lectores de esta revista, en otro conjunto de causas o factores del descuido por *Idea del teatro.* Y todos esos motivos pienso que están en su contenido, en la perspectiva que sobre el teatro adopta Ortega y Gasset en este libro y que en resumen, como de inmediato expondremos, suponía una apuesta por el teatro como texto en el escenario, cosa difícilmente aceptable por los expertos universitarios del teatro, dominada como estaba la Universidad española de los años 50 por el enfoque filológico del teatro, por la investigación del teatro como hecho exclusiva o prioritariamente literario.

1 Incluido en Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela,* n.º 19 de Obras de José Ortega y Gasset, colección editada por Paulino Garagorri. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1995.



Antes de entrar en el meollo del concepto de teatro de Ortega y Gasset conviene, siquiera sea brevemente, describir las circunstancias que dieron lugar al libro. Y aquellas fueron las de pronunciar una conferencia en el ciclo sobre historia del teatro que el periódico *O século* organizó en Lisboa, lo que Ortega lleva a cabo en abril de 1946. Aproximadamente unos veinte días más tarde, y cuando ya Ortega está considerando regresar a España, la ocasión en público se presenta con la invitación de pronunciar una conferencia en el Ateneo de Madrid, que reinicia sus actividades como el ágora libre de ideas que había sido. Ortega retoma el asunto del teatro y vuelve a disertar con parecido guión a la conferencia lisboeta. El acto es un éxito de público y aunque Ortega lo prologa con una ambigua exaltación, que ha sido objeto de críticas en los últimos tiempos, de la salud histórica de España («digo histórica, no pública», acota Ortega), eso no excluye, como antes hemos apuntado, que al conferenciante se le recuerde, en la prensa, su pasado republicano.

Dejemos pues que cada uno, y en especial los historiadores, juzgue al Ortega activista político. Y centrémonos en los contenidos de un libro que recomendamos leer a los estudiosos y profesionales del teatro.

Y lo primero que hay que señalar es que el texto de la conferencia lo anuncia Ortega como *Idea del teatro.* Una abreviatura, pues en el breve espacio de una disertación su autor se centra en lo que piensa como esencial del arte teatral, esto es, el teatro como «un cuerpo orgánico compuesto de dos órganos que funcionan el uno en relación con el otro: la sala y el escenario», lo que da lugar, pues, a dos realidades, la espacial de sala y escenario, y la humana de público y actores.

Esta afirmación definitoria que prioriza la «representación» o espectáculo, permite al filósofo adentrarse en las profundidades del hecho de la representación en su sentido escénico pero también conceptual, problema tan cercano a la problemática filosófica tan interesada por los procesos de conocimiento de la realidad.

Fragmento de *Ideas sobre el teatro y la novela* de José Ortega y Gasset

El actor interpreta el papel. Este es el momento «arte» del teatro. Problema curioso, y que confirma la doctrina de mi conferencia, el actor tiene que desaparecer como quien es tras el personaje. Pero, a la vez, es él quien sostiene a éste, a quien lo presenta y realiza. No hay, pues, en el teatro un Hamlet hay sólo esa extraña e irreal criatura que es un Hamlet-Irving, un Hamlet-Garric, un Hamlet-Zacconi, un Hamlet-Sarah Bernhardt. ¿En qué sentido queda dentro de Hamlet conservada la individualidad del actor? La cosa es bien clara: el actor es instrumento donde «*l'on joue Hamlet*». Queda, pues, la persona del actor bajo el personaje, como si éste fuera, de un lado, la decisiva realidad que tenemos delante (una realidad que hemos visto, que es una irrealidad) pero, a la vez, como consistiendo en una pura forma abstracta que necesita ser encarnada en un hombre real —el actor—. Esa forma abstracta pero, no obstante, «realidad» última en el escenario que es Hamlet, a fuer de abstracta necesita ser concretada, como en una fórmula algebraica las letras a, b, c, necesitan ser sustituidas por números precisos. El Hamlet de Shakespeare no tiene nariz, ni talla ni timbre de voz, ni gráfica gesticulación. Al leer el poema dramático de Shakespeare queda a cuenta del lector «ponerle» con su fantasía todo eso. En realidad sólo vagamente se le pone y, tal vez, en esa vaguedad imaginativa de la lectura es como la figura poética de Shakespeare logra su máximo valor y eficacia. Pero —¡ahí está!— hay otro placer distinto del propiamente poético: es el dramático, el del arte escénico. Y éste consiste en que Hamlet queda completamente precisado como forma corporal, voz y gesticulación. Esto es lo que el actor «pone» en la forma abstracta que es la idea de Hamlet. Es su estilización teatral. Y el actor es eso un estilo, en el mismo sentido que un escritor, hablando de los más diversos temas es un único y genuino estilo. Y al leerlo no sólo nos gusta ver tratados esos temas por el sentido y valor que cada uno por sí tiene sino verlos tratados con el estilo de tal autor. Parejamente nuestros abuelos iban a ver a Irving «hacer» Hamlet o Romeo o Edipo.

A eso se entrega Ortega en el resto de su disertación, pero sin abandonar el territorio y el lenguaje del teatro, culminando, por ejemplo, en la definición del teatro como «la universal metáfora corporizada», pues eso es el teatro, «la metáfora visible»; recuperando así, y para el teatro, su preocupación filosófica por la metáfora, expuesta y reflexionada en tantos artículos y ensayos de Ortega, como es sabido.

Igualmente proyecta sobre el teatro, con similar rentabilidad explicativa, su concepto de razón vital como articuladora de la Historia. De este modo, el personaje realiza el proyecto dramatúrgico a lo largo de la obra teatral como un «hacerse», un algo que hay que hacer, una tarea, y no como una cosa.

Estas dos ideas me parecen suficiente argumento para animar a leer este texto, pero lo justificaré más claramente o de manera más cercana a los intereses del profesional del teatro, esto es, sin insistir en la reflexión filosófica que guía el lenguaje de Ortega.

En primer lugar, considerar como lo esencial del arte teatral, esa relación orgánica (espacial y humana) entre actores y espectadores, no sólo corresponde, según nuestra opinión, con lo que de hecho ocurre y es el teatro, sino que viene a coincidir, sin que sea necesario decir que Ortega se adelantó a su tiempo, con los enfoques actuales del teatro en su dimensión teórica y de su análisis, pero sobre todo es una muestra, «a la española», allá por los años 50, que sintoniza con los grandes creadores del teatro, sean Grotowski, Brecht o Brook, pero también con autores, directores y actores, cuyo trabajo, dramatúrgico o actoral, tiende a desarrollarse en relación con el público, bien sea para halagarlo, para conmocionarlo o para transformarlo, que en esto hay muchas actitudes sobre el sentido del teatro.

Y en segundo lugar, cuando Ortega habla de la peripecia del personaje y la obra como un hacerse en el escenario, un proceso, sin duda está hablando de lo mismo que preocupa a autores y actores cuando se plantean el proyecto dramatúrgico, los primeros escribiéndolo y los otros «haciéndolo». Es decir, la elaboración del personaje como un proceso frente a unas circunstancias que lo van desvelando.

El discurso de Ortega y Gasset se centra en esa realidad «a dos bandas», que se produce durante el espectáculo. Y ese es el núcleo que decidió exponer en el breve tiempo de una conferencia.

Por eso la subtitula *Una abreviatura,* y por eso más tarde, y decidiendo su publicación, algo que no llegó a hacer en vida, redactó unos Anejos que completasen lo que siempre reclama el estudio completo del teatro, a saber, la simultánea consideración del arte teatral como un organismo complejo de diversos componentes. De ahí que el Primero, *Las máscaras,* se adentre en tan fascinante mundo como es el de los orígenes del teatro y su condición primigenia de fiesta; el Segundo sobre el *Teatro, género literario* reivindicando el mutuo encaje que presenta la literatura dramática y la escena. Y el Tercero, un brevísimo exordio *Sobre el futuro del teatro,* reclamando la reforma y restauración del teatro, que si quiere reconquistar su efectividad debe potenciar, con la complicidad del público, el valor fabulador y fantástico de su escena.

¿Qué hubiera sido de la historia de nuestro teatro si la *Idea del teatro* se hubiera leído más en su momento? Al menos la pregunta es pertinente para teóricos, expuestos al análisis teatral y para los amantes del teatro.

Por eso recomendamos este libro, que en la edición que sugerimos concluye con un suculento artículo, o mejor dicho crítica teatral, de 1935 a propósito de un estreno del *Tenorio:* «La estrangulación de Don Juan». ■

Visita nuestra web
www.aat.es

La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX

de Diana de Paco Serrano

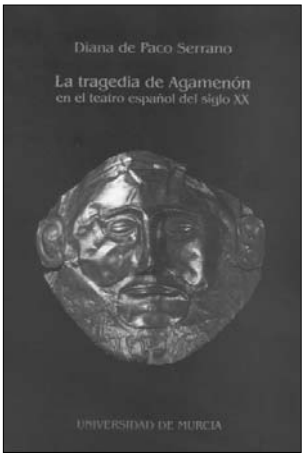
Carmen Morenilla

La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX

de
Diana de Paco Serrano

Edición:
Universidad de Murcia, 2003

Con este título saca a la luz la prestigiosa colección de teatro de la Universidad de Murcia la reelaboración de la tesis doctoral que en el año 2000 defendió Diana de Paco Serrano, realizada bajo la dirección de las doctoras Rosa M.ª Iglesias Montiel y Virtudes Serrano García. Diana de Paco, actualmente profesora ayudante de filología griega en la Universidad de Alicante, se especializaba de este modo en la pervivencia en el teatro contemporáneo español del teatro clásico griego, de lo que ha dado cuentas en revistas y congresos de especialistas en filología. Pero aparte de su excelente formación científica, de Paco está especialmente dotada para enfrentarse con este tipo de temas porque ella misma es autora: cuenta en su haber con el *Premio de teatro de la Universidad de Sevilla,* concedido en 1998 por *Eco de Cenizas* (publicada por la Universidad de Sevilla); ha sido finalista del *Premio Calderón de la Barca 2000* con *Polifonía* (publicada en *Primer Acto* 2001) y ha obtenido el *Premio al mejor texto teatral de la Comunidad de Murcia 2002* con *Lucía* y *La antesala* (ed. Regional 2002). Ello hace que de Paco tenga una sensibilidad especial a la hora de enfrentarse con textos dramáticos ajenos, de cuyos resultados se puede disfrutar en la presente monografía, en la que, desgraciadamente y sin duda por motivos editoriales, se ha reducido mucho la primera parte de la tesis doctoral, *La saga de los atridas en la literatura clásica* y *Configuración y evolución de los héroes trágicos.* De estos dos capítulos, que en la tesis doctoral dactilográfica ocupan 216 páginas, apenas quedan algunas referencias. Aún siendo conscientes de los problemas prácticos que representaría haberlos incluido, no podemos más que lamentar que no se haya podido reducirlos y adaptarlos a un público más amplio que el especialista en filología, puesto que aportan una información muy interesante, casi imprescindible, para el no especialista en filología griega que quiera conocer el grado de recreación de obras contemporáneas de temática greco-latina. Afortunadamente se ha mantenido, reelaborado el capítulo primero de la segunda parte de la tesis, que en la monografía incluye los siguientes capítulos: «Teatro mítico, La tragedia de tema clásico en el teatro contemporáneo». «La saga de los atridas», «La estructura de la tragedia». «El coro» y «El drama de Agamenón de Homero a nuestros días». Precedida de unas palabras introductorias, en las que la autora señala los problemas específicos con los que ha tenido que enfrentarse al trabajar sobre obras en ocasiones no publicadas o de escasa difusión, a la vez que indica los criterios seguidos al realizar la selección de obras estudiadas, esta primera parte trata temas fundamentales para entender las posteriores reflexiones. En primer lugar afronta el tema de la reiteración de la narración que conforma el mito, e indica las líneas de investigación más importantes sobre el valor del mito en las recreaciones de épocas posteriores, planteándose la recodificación mítica por modificación de sus elementos formales. Realiza a continuación una breve panorámica del teatro español contemporáneo atendiendo al tipo de público y las consecuencias que de ello se derivan, para plantearse las causas del uso del material mítico en el teatro del siglo XX, en especial en España. Trata después el problema de la configuración del héroe contemporáneo, incluyendo el cuestionamiento del concepto de «héroe», y de ese personaje especial que es el coro; y pasa revista al tratamiento de la saga de los atridas desde Homero y la lírica griega hasta Draconcio,



con una especial referencia a los tres trágicos griegos y a Séneca. Muy rápidamente, sin duda por motivos editoriales, realiza una panorámica del tratamiento de esta saga hasta el siglo XX (pp. 78-84), para empezar ya la segunda parte, la fundamental de la monografía. En ella estudia con detenimiento, perspicacia y sensibilidad las siguientes obras: *Electra* de José María Pemán, *La esfinge furiosa* de Juan Germán Schroeder, *Los atridas* de José Martín Recuerda, *El pan de todos* de Alfonso Sastre, *Orestíada 39* de Antonio Martínez Ballesteros, *Egisto* de Domingo Miras, *Electra y Agamenón* de Lorenzo Píriz-Carbonell, *Clitemnestra* de María José Ragué Arias, *La urna de cristal* de Ramón Gil Novales, *Electra Babel* de Lourdes Ortiz y *Los Restos. Agamenón vuelve a casa* de Raúl Hernández. Al estudio sigue un «Epílogo» (pp. 327-345), en el que extrae las conclusiones generales de los estudios anteriores, y una considerable y útil bibliografía. No podemos más, pues, que felicitarnos por la publicación de este trabajo, tan enriquecedor, aunque se haya realizado una reducción de la investigación original de la autora. ■

Los amantes del demonio

de Alberto Miralles

Magda Ruggeri Marchetti

Los amantes del demonio

de
Alberto Miralles

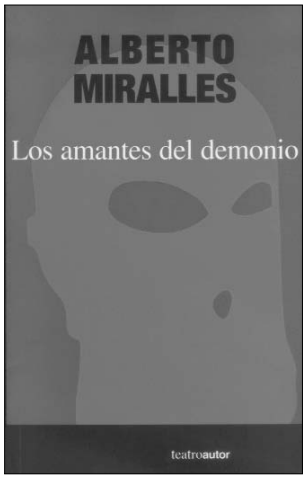
Editorial:
Ed. SGAE, 2003

El terrorismo es un tema de trágica y candente actualidad que sin embargo pocos dramaturgos de hoy han osado tocar. Como denuncia general, es de justicia citar a Buero Vallejo y a Beth Escudé, mientras que centrados en el caso vasco tenemos a Ignacio Amestoy, Sergi Belbel, Aleix Puiggalí y Borja Ortiz de Gondra.

Los motivos de la reticencia hacia un argumento de tan evidente fecundidad para el teatro son obvias, pero pocos los han expresado con tanta franqueza como Els Joglars para excluirlo de su repertorio satírico: «... tendrían que asumir el riesgo sin ninguna garantía de supervivencia. Si [...] decidiéramos afrontar un espectáculo sobre el terrorismo etarra, tendríamos que vencer el miedo, a qué negarlo».

Alberto Miralles, en esta obra *Premio SGAE de Teatro 2002,* recoge sin embargo el desafío de abordarlo en clave dramática citando abiertamente por su sigla a la organización terrorista y tratando no sólo de la violencia que ejerce, sino del envilecimiento y distorsión de las relaciones personales que produce entre sus militantes y entorno. Autor siempre comprometido, una vez más se ha enfrentado críticamente, tomando partido, al problema que ha considerado oportuno en cada momento. En este caso piensa que si se arriesgan los jueces y «los cincuenta no nacionalistas que se han manifestado en Leiza» no tiene excusa para no hacerlo él, rechazando convertirse en «cómplice con [su] silencio».

El último dragón del Mediterráneo y *Los amantes del demonio* representan un cambio en la producción teatral de Miralles: está ausente el humor tan típico de su teatro, las escenas son más sombrías y su estructura abandona el realismo para tensarse hasta el expresionismo, y, rompiendo continuamente la cronología, la acción avanza, retrocede o discurre por líneas paralelas. En la obra que nos ocupa el público asiste cuatro veces al atentado de ETA contra el escritor Iñaki. La pieza está construida alrededor de estas cuatro recreaciones, que van aportando nueva información y desvelando la participación de nuevos personajes. A partir de la primera repetición el público se pregunta ya cuántos serán los implicados en el atentado y su relación con el mismo y entre ellos, aumentando el suspense. En el primero vemos sólo a Celia encapuchada, en el segundo a Celia ya re-



conocible y a su víctima, en el tercero está presente también Joseba, en el cuarto es este mismo quien cuenta lo que en realidad pasó y vemos que, después del primer disparo de Celia, Joseba se interpone entre ella y Begoña. La concatenación de los hechos se superpone a la de las pasiones y la lógica de cada ámbito irrumpe en el otro, distorsionándolo. En lugar del popular triángulo sentimental, nos encontramos ante un cuadrilátero abierto o hasta un pentágono si incluimos la presencia-ausencia del asesinado. Begoña, la viuda, se liga con Joseba, fascinado por su valentía, y huye con él para llegar así a los autores, pero aún surgiendo en ella un sentimiento le denunciará al grupo antiterrorista. También Celia ama a Joseba y estaría dispuesta a irse con él, asumiendo el grave riesgo. Gorka es el más riguroso pues, aún sintiendo una fuerte atracción por Celia, no dudaría en matarla por la seguridad y la disciplina de la organización. Para él no hay vacilaciones: el amor está supeditado a la ideología.

Semejante enredo entre tan pocos personajes puede parecer inverosímil, pero subraya la complejidad psicológica, la endogamia afectiva, la red de síndromes de identificación y dependencia que se establecen en un grupo clandestino. Como en las grandes tragedias griegas, eros y tánatos son compañeros inseparables en este cerrado microcosmos. Sobre esta trama Miralles engarza sus denuncias y sus condenas con la descripción del cuadro sofocante de la vida clandestina («Nunca hemos estado más de un año en el mismo sitio») y su angustioso campo semántico de la incertidumbre y el miedo: «Parece que nos vigilaran; obsesión, tensión, creo que me siguen; inquietud; desasosiego, etc.». Quien quiera emprender este camino conocerá por boca de Gorka sus férreas reglas («Hay penas para los descuidados [...] Hay que sospechar de todo [...] Los sentimientos son un estorbo») que considera poco adecuadas para el carácter femenino («Las mujeres actuáis como si todo fuera un capricho»). La violencia es una opción generadora de muerte y sin más horizonte individual que la misma, extirpa de su mundo cualquier atisbo de felicidad y confina al militante en una prisión similar al hado griego pues, como en toda organización criminal, «es fácil entrar, pero muy difícil salir». En efecto, ninguno de los protagonistas logrará escapar: Celia mata a Gorka y muere posiblemente por un guardaespaldas de éste, mientras la organización, o quizá un grupo antiterrorista, liquidan a Joseba y Begoña en el culmen de un amplexo. El lenguaje empleado es conciso y seco, esencial como el juego entre la vida y la muerte. Las intervenciones, generalmente breves, dan un ritmo veloz a los diálogos y poco espacio a reflexiones contemplativas.

Miralles niega toda coartada («estamos en guerra contra un país invasor») al movimiento e incluso al militante que, como Joseba, aún «nunca mató a nadie» pues «mata quien vende la pistola, mata quien la carga, mata el que selecciona a las víctimas, mata el que [les] da dinero, mata el que sabe y calla» en clara referencia a la complicidad del mundo radical.

El poeta asesinado es el que cierra la obra y sus palabras expresan la convicción de que en esta guerra acabará venciendo la inteligencia y la vida sobre la muerte:

«Mataréis al poeta, no a la poesía
Cantando, soy la vida enamorada.
Eso soy yo y vosotros no sois nada». ■

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

Dramaturgos en el cine español (1939-1975)

de Juan Antonio Ríos Carratalá

Juan Antonio Pérez Millán

Dramaturgos en el cine español (1939-1975)

de
Antonio Ríos Carratalá

Edición:
Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003

«¿Qué han aportado los dramaturgos al cine español?». Con esta pregunta inicia el profesor Ríos Carratalá una búsqueda de datos que no se centra, como es habitual, en las «adaptaciones» cinematográficas de obras de teatro —asunto al que él mismo había dedicado ya su estudio *El teatro en el cine,* editado en 2000 por el propio Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante—, sino en la intervención de autores teatrales como guionistas de cine, ya sea en la versión de obras propias o, caso no menos frecuente pero sí bastante más difícil de rastrear, en la de textos ajenos o incluso en el desarrollo de argumentos originales.

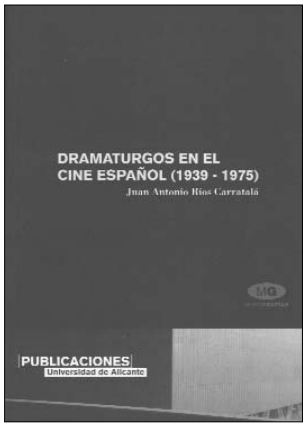
El empeño, indudablemente valioso en términos de documentación, no es fácil, como reconoce el propio Ríos Carratalá, entre otras razones «porque dicha faceta ha sido olvidada o ignorada por los investigadores que se han ocupado de estos dramaturgos. Y hasta por ellos mismos, casi siempre reacios a dar cuenta de este trabajo». Y esa constatación le da pie para una interesante reflexión sobre el desdén con que durante mucho tiempo —y todavía hoy, por extraño que pueda parecer, si se excluyen los motivos de carácter puramente crematístico— miraron al cine los creadores de artes consideradas «mayores» o plenamente consolidadas tras una trayectoria de siglos...

Por otra parte, como subraya el autor en el segundo apartado de la introducción a su estudio, la de guionista apenas ha podido considerarse una «profesión» en sentido estricto a lo largo de la historia de la débil industria cinematográfica española: la endémica falta de continuidad y estabilidad en ese trabajo, y la carencia de unas estructuras de producción suficientemente sólidas como para hacer posible el despliegue de trayectorias auténticamente profesionales en este campo, han hecho que —salvo excepciones sobradamente conocidas y que el texto recoge acertadamente— el oficio de guionista en el cine español haya sido tradicionalmente pasto de la coyunturalidad, el clásico pluriempleo o el más moderno «transfuguismo», por motivos —como siempre— muy poco confesables.

Si a este hecho se añade el que tampoco la profesión de «dramaturgo» puede definirse con demasiada nitidez —entre los límites extremos de la pura voluntad subjetiva y de los datos brutos de estrenos o rendimientos comerciales o críticos—, se comprenderá que nos desenvolvemos en arenas movedizas, por no decir en aguas pantanosas, máxime cuando el periodo estudiado se caracterizó por el control absoluto y la impregnación total de «lo público» por parte de un poder político autoritario y excluyente sin contemplaciones, a través de la censura pero también de numerosos y complejos mecanismos económicos y de influencias en la sombra.

Con estas y otras consideraciones previas llegamos a lo que constituye el núcleo de la obra de Ríos Carratalá: el «Catálogo de autores teatrales que colaboraron en el cine como guionistas», entre el final de la Guerra Civil y la muerte del dictador, que ocupa 188 de las 248 páginas que componen el volumen, incluidas 18 de nutrida bibliografía.

Tampoco ha debido de ser fácil optar por una determinada periodización o agrupamiento de los autores reseñados. Justificándolo razonadamente —aunque en la práctica se deduce que «por exclusión» de otras clasificaciones menos útiles—, Ríos Carratalá decide reunirlos en seis categorías cuya formulación evidencia las dificultades encontradas para delimitarlas: «La otra generación del 27» (Mihura, Tono, Neville, López Rubio y Jardiel), «Los autores de la disidencia» (Sastre, Buero y «otros»), «El teatro de los vencedores» (Pemán, Calvo Sotelo y Luca de Tena), «Dramaturgos populares», «Otros autores» y «Dramaturgos y guionistas ocasionales», siendo estas dos



últimas, con mucho, las más numerosas.

En cuanto el desarrollo interno de cada uno de esos bloques, nombre por nombre, como corresponde a la denominación general de «catálogo», lo más preciso que puede decirse es que se detecta con relativa claridad cuándo el autor ha partido de un trabajo propio sobre el dramaturgo en cuestión y cuándo ha debido confiar en fuentes ajenas para extraer la información que facilita. Y, en este segundo caso, el resultado depende, en gran medida y de manera inevitable, de la calidad y rigor de las fuentes disponibles. Así, por ejemplo, la revisión de las aportaciones cinematográficas de Miguel Mihura encuentra un sólido apoyo en el trabajo de Fernando Lara y Eduardo Rodríguez, *Miguel Mihura, en el infierno del cine,* editado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid en 1990, como la de las de Edgar Neville lo encuentra en las numerosas publicaciones de María Luisa Burguera y otros al respecto, o la de las de Jaime de Armiñán en las variadas ediciones de guiones y textos del propio autor, mientras que hay otros nombres también significativos sobre los que Ríos Carratalá se encuentra huérfano de referencias fiables y tiene que recurrir a descripciones sumarias, abundancia de calificativos del tipo «autor polifacético» o «prolífico» e incluso alusiones a fuentes de dudosa validez.

Quizá sea esa heterogeneidad, y no sólo la de los autores referenciados y sus obras, la que hace que el capítulo dedicado a "Conclusiones" resulte particularmente lacónico, limitándose a poco más que constatar «que entre los dramaturgos del periodo franquista no abundan quienes se tomaron en serio el trabajo como guionistas», o que tales autores «casi sistemáticamente, vieron frustradas sus aspiraciones en el caso de que las tuvieran». Aunque conviene subrayar también que buena parte de las posibles conclusiones —que tratan de eludir voluntariosamente el «victimismo inútil» que, según el propio Ríos Carratalá, predomina en este tipo de estudios— habían sido anticipadas ya en el también breve tercer apartado del libro, titulado «La aportación del colectivo teatral: una valoración global» y que, no por casualidad, comienza con esta afirmación: «El desarrollo de este capítulo es la negación de su título»...

Sea como fuere, y aunque el autor parece sugerir lo contrario, la mayor aportación de este *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)* consiste precisamente, a nuestro juicio por lo menos, en «haber alumbrado una actividad en buena medida desconocida», rescatando nombres, títulos y trayectorias que abren el camino a ulteriores investigaciones, imprescindibles sin duda para el estudio en profundidad, y el replantamiento global, en su caso, de las siempre problemáticas relaciones mantenidas entre el teatro y el cine hechos en España desde el nacimiento de éste.

Justamente por eso, el mayor reproche que puede hacerse a este volumen, porque merma notablemente su utilidad fundamental, consiste en la ausencia de unos índices de autores, obras e incluso nombres citados en el texto, que facilitarían la búsqueda del dato concreto, más allá de posibles clasificaciones o de opiniones más o menos coyunturales. Y este defecto, seguramente no imputable al autor, resulta imperdonable al tratarse de una edición en cierta medida oficial y de carácter público –del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante–, que habría podido subsanarlo mediante un trabajo mecánico de mera técnica editorial. ■

El teatro también se lee

Del título «El teatro también se lee», me estorba el «también», porque presume que leer teatro es una actividad secundaria, que se hace «también», o «además»: que es, por así decir, técnicamente posible, y a la que puede otorgársele, por tanto, el breve beneficio de esta última página. O, más aún: que la lectura del teatro es una experiencia vicaria y sustitutiva, estorbada de acotaciones, que falsea la percepción del tiempo y la experiencia irrepetible de la representación. No sería descabellado, sin embargo, sostener lo inverso: que en la historia de las letras europeas, durante generaciones, al igual que en la memoria viva del presente, el teatro, sobre todo, se leía y se lee, y «también», a veces, se ve o se presencia. Quizá pudiera decirse lo mismo, salvando las distancias, en la historia de la literatura de muchas biografías singulares. No quiero referirme con ello a los agujeros de la geografía teatral de España o a los excluidos del mapa social del público. Pienso más bien en la costumbre occidental, y secular, de enseñar y aprender con el teatro, de confiar el teatro a la página impresa (¿para qué habrían de imprimirse las comedias de Lope, valga el ejemplo, si nadie las leyera?, ¿o por qué habría ediciones piratas de sus obras, si el teatro sólo se viera?), y, sobre todo, de entender el teatro, como dicen que decía Cicerón, como maestro, como espejo, como trasunto de la vida, y de otorgarle así una relevancia política y moral que trasciende el acto singular de su representación. También, por supuesto, de fantasear con el teatro posible, que leemos y no vemos, y que la imaginación magnifica. Erasmo pudo traducir la *Hécuba* y apreciar a Eurípides como una suerte de «filósofo trágico» sin llegar a ver ninguna de sus obras. El crítico Minturno, que nunca asistió a una representación de esa misma tragedia, pudo censurar en cambio que la sombra de un niño muerto apareciera en el prólogo para desvelar la traza y los detalles de la acción, y que avanzara así abusivamente la totalidad del argumento. En las escuelas medievales se aprendía latín coloquial con las comedias de Terencio. En las de hoy, se aprende inglés con la obra dramática de Oscar Wilde. Cuando no había teatros, había códices, y, todavía hoy, donde no hay teatros, hay libros. El teatro, pues, «fundamentalmente» (dejo el «también») se lee, porque siempre se ha leído: porque la lectura es fácil, aplazable, barata, repetible, porque el libro es portátil y carece de horarios, porque los teatros son pocos y, para la mayor parte de la población, están lejos, porque el libro es un objeto perdurable, que puede poseerse, reabrirse y frecuentarse a placer, y porque en occidente, durante siglos, se ha enseñado la vida —y la religión, y la política— con el texto del teatro.

Cuando Giovanni Sulpizio dedicó la primera edición de los diez libros de arquitectura de Vitruvio al cardenal Riario le invitó a fijarse en la magnificencia y belleza de los teatros antiguos. Es éste, escribió, el mejor regalo que puede hacerse a la posteridad: y es por ello más urgente, añadía, edificar un teatro que levantar un templo. Los humanistas, que leían el teatro de los antiguos y de sus contemporáneos, y que eran, ellos mismos, autores de teatro, soñaron un espacio de representación que habían leído en los libros, pero que nunca habían visto. Leían teatro, y porque lo leían, lo amaron, y porque lo amaron, lo escribieron y representaron. Leer teatro es quizá el mejor camino para amarlo. Puedo amar a Christopher Marlowe, a John Osborne, a Harold Pinter o a Tom Stoppard, y no he presenciado una sola de sus obras, igual que Erasmo pudo amar a Eurípides sin verlo. ■

María José Vega

La publicación de casi todo el teatro que se hace es memoria viva

Francisco Nieva. Discurso inaugural del «IV Salón Internacional del Libro Teatral»

Es para mí una alegría —y sin duda un honor— inaugurar este **Salón del Libro Teatral,** porque fueron los libros de teatro, más que las representaciones que pude ver en mi adolescencia y primera juventud, lo que me convirtieron en autor. De pequeño y adolescente, el teatro me impactó, comenzando por las marionetas; y, aquello que tuve más a mano para incrementar mi vocación, fueron las marionetas y el teatro impreso. Tanto los entremeses de Cervantes como las zarzuelas de Ramos Carrión.

En mis tiempos, Madrid era un emporio teatral, que ahora ignoramos y casi no podemos imaginar. La cartelera se ornaba con los más prestigiosos nombres —ya históricos— de intérpretes y autores españoles. Arniches, Benavente, los Machado, Marquina, Casona, los Quintero, Azorín, Unamuno, Rusiñol, Dicenta, Valle Inclán... Y, entre los actores la Membrives, la Xirgu, la Cobeña, Carmen Díaz, Loreto Prado, los Vico, los Calvo, Mesejo, Artigas, Ribelles... y no se pararía de contar. Aún era la República y —pese a las conmociones políticas— el ambiente cultural y teatral de Madrid, de Barcelona, de Valladolid, de Sevilla, de Valencia, de Bilbao era de lo más estimulante. Y de lo más informado al respecto, pues las publicaciones de teatro eran numerosas y fijas, semanales, mensuales, trimestrales... y de un precio de lo más asequible para un público popular.

En mi casa las compraban todas. Se vendían en todos los puestos de periódicos. Podía uno enterarse por las publicaciones de toda la marcha temporal del teatro y, sin poner los pies en Madrid ni en ninguna capital importante, seguir la temporada como un estrenista de lo más avisado y ferviente. Quien se acostumbra a leer teatro, lo hace de una manera interactiva. Se va imaginando su puesta en escena particular, a medida que va leyendo.

Por lo que pude comprobar después, en París por esa misma época, las publicaciones de textos teatrales de rigurosa actualidad, eran muchas más. Ahora, ni en París ni aquí, el libro de teatro nos salta a los ojos, hay que andar a buscarlo. Pero se encuentra, claro está. Los hábitos del espectador han cambiado mucho. Ser espectador de teatro es hoy más una vocación que una costumbre habitual.

Lo que no se descarta en ese tipo de espectador vocacional, es que intente recrear lo que ve —si tanto le interesa— leyéndolo para degustar y entender mejor aquello que ha visto. E, igualmente, aquello que se propone ver, un clásico, un moderno, un contemporáneo...

Pero he aquí una carencia de la que no padecíamos antaño. Desde el siglo XVIII, en Madrid, obra estrenada, obra publicada. Pero publicada antes del estreno, para que el aficionado pudiera comparar si la interpretación reforzaba y servía con justicia a la obra o la debilitaba, y para poder discutir, en pleno conocimiento de causa, con los demás aficionados. Eran publicaciones muy económicas, de letra muy pequeña y apretada y en un papel que, si se mojaba, casi se disolvía de puro frágil. Pero allí estaban, y el amor al teatro, que a tantas gentes distinguía, hizo que se conservasen en gran medida, que perdurasen, a pesar de lo débil de su soporte. En muchos hogares, se coleccionaban y, luego, se encuadernaban por bloques. ¡Cuántos de esos mamotretos hogareños habré leído!

En las librerías de ocasión se hallaban apiladas y, cuando comenzó mi vida de teatro por otras ciudades y capitales extranjeras, lo primero que hacía, era ir a buscarlas, para descubrir publicaciones inusitadas y raras, de las que se había perdido toda memoria. Y así pude leer a grandes, pequeños, extranjeros o extraños dramaturgos, cuyas obras no podía conocer mejor estampadas y, algunas de ellas, de ningún otro modo. Estas se encontraban allí como perlas raras, e ir a la pesca de esas perlas era mi deporte favorito.

¿No hubiera sido una pena que se perdiera totalmente aquella capa inferior del teatro, que podía procurarnos muy grandes sorpresas y descubrimientos? Esto era para bendecir semejante empeño en los autores por dar a conocer públicamente el texto de sus obras, casi a medida que éstas se escribían y representaban.

El teatro es cosa tan efímera, que lo menos que se puede hacer en memoria del hecho teatral, es un testimonio de que, en efecto, fue tal hecho. Y que tal hecho puede tener gran significación para algunos o para muchos. La publicación de casi todo el teatro que se hace es memoria viva, llama votiva en honor de la musa Talía y en honor asimismo de las editoriales, que dejan a la historia suficientes testigos de una mentalidad y unas costumbres de época. Nada hay en esto que no se aproveche, tanto lo bueno como lo malo, incluso lo malo más aún, como más delator y espontáneo. Venero por fortuna inacabable, a partir de un cierto periodo. No hay historiador en el mundo que no investigue detenidamente en este ramo de la cultura.

Por ello mismo se puede saludar con júbilo este **Salón del Libro Teatral,** que tiende a incrementar esa costumbre, un tanto debilitada ahora. Puede que la electrónica o Internet se adueñen cualquier día de ese legado. Pero siempre será difícil buscar —navegando hasta marearnos— lo que, en tantas librerías de viejo especializadas, nos salta a la vista y a las manos sin ningún trabajo. Es más gratificante hacer un hallazgo que buscarlo. «Yo no busco, encuentro», dijo Picasso. Deseo para todos los que visiten este Salón, tan generosamente amueblado de cultura teatral, numerosos y felices hallazgos.

A todos les doy la bienvenida. ■

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte — Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
fundación autor — Sociedad General de Autores y Editores
Comunidad de Madrid — Consejería de las Artes — Dirección General de Promoción Cultural
CEDRO — Centro Español de Derechos Reprográficos