LAS PUERTAS DEL DRAMA

Revista de la ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

3€. Siglo XXI. Invierno 2004. **Número 17**

UNIVERSIDAD Y TEATRO

Mariano de Paco. Manuel Pérez. Gregorio Torres Nebreda. Emilio Blanco.

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]**
¿Una nueva materia?
Jesús Campos García

4. Los autores españoles vivos en la Universidad de Murcia
Mariano de Paco

9. Sobre la función del autor en el teatro de hoy: algunas implicaciones didácticas
Manuel Pérez

15. Literatura dramática y docencia universitaria
Gregorio Torres Nebrera

20. La literatura dramática actual en la Universidade da Coruña (con una coda sobre el teatro gallego hoy día)
Emilio Blanco

23. **Cuaderno de bitácora**
A tres décadas del *El Fernando*
César Oliva

26. **Libro recomendado**
Dramaturgia de Hamburgo de Gotthold Ephrain Lessing
Por Miguel Signes

30. Casa de citas o camino de perfección

31. **Reseñas**
La casa vieja. Réquiem por un torero **de Enrique Lenza.** Por Ignacio del Moral
Desequilibrios. ***Un Eduardo más*** **de Miguel Signes.** Por Santiago Martín Bermúdez
El sol apagado. Ceremonia y sacrificio de Guillermo Tell **de Xabi Puerta.**
Por Virtudes Serrano

35. **El teatro también se lee**
Manuel Fernández Álvarez

36. Una visita al Salón del Libro de París
Santiago Martín Bermúdez

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

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

MINISTERIO DE CULTURA — 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

¿UNA NUEVA MATERIA?

Jesús Campos García

A lo largo de la historia, el teatro se estudió sólo y exclusivamente a través de sus textos. La literatura dramática, origen y fundamento de la representación, ha sido hasta ahora el único rastro con entidad a partir del cual podíamos reflexionar el teatro de otros tiempos. Contábamos, sí, con estudios teóricos, crónicas o dibujos que, junto a la fisicidad más o menos arqueológica de los espacios, permitían una cierta aproximación, si bien la falta de medios audiovisuales que documentaran el hecho teatral del pasado en su globalidad hacía imposible su análisis, ya que la gran complejidad de su emisión —en la que intervienen diversos oficios artísticos—, el carácter colectivo de su recepción y, sobre todo, la naturaleza efímera de este sistema de comunicación creativa, características a las que sin duda se debe su mayor eficacia, son, al mismo tiempo, el mayor impedimento para su estudio y transmisión.

La invención de nuevos soportes documentales que se perfeccionaron y se divulgaron a lo largo del pasado siglo XX modifica esta tendencia, hasta el punto de que el estudio de los signos escénicos, junto a una emergente sociología del teatro, parecen aminorar la atención que hasta ahora se le venía dispensando al texto. Circunstancia esta que se acentúa —no sé si al margen o como consecuencia— con la pérdida de consideración que durante un tiempo la profesión teatral y la sociedad en su conjunto otorgaron a la figura del autor y, por ende, a la literatura dramática, y cuya causa habría que buscar en la dejación de funciones que cometieron los autores de gabinete a partir del XIX y en el magnicidio perpetrado por los directores de escena. Turbulencias del pasado que confirieron tintes dramáticos a lo que debería haber sido un gozo compartido; que no hay guerra más estéril que la de enfrentar textualidad y gestualidad, cuando ambas expresiones se necesitan y complementan.

Afortunadamente, las aguas van volviendo a sus cauces, y los flujos y reflujos de modas y poderes tienden a equilibrarse, entre otras razones, porque cada día es más difusa esa falsa frontera que se pretendía establecer entre escritura y dirección. Los autores realizan con normalidad la puesta en escena de sus obras, como también, en ocasiones, los directores escriben sus textos, que tanto da, estableciéndose así un nuevo modelo de creación teatral que difícilmente se podría estudiar considerando sola y exclusivamente el rastro literario de las representaciones —didascalias incluidas—.

El auge del teatro físico, propiciado por la internacionalización de la cultura, simplificó e incluso banalizó el discurso, si bien su influjo ha enriquecido la comunicación teatral, y aunque con demasiada frecuencia los signos escénicos se siguen utilizando como meras ilustraciones del texto, por fortuna cada día son más los espectáculos en los que los signos no verbales son parte esencial del drama y no adornos superfluos.

El estudio del teatro, que como el de cualquier otro fenómeno, ha de producirse con posterioridad al fenómeno en sí, anda ahora deslumbrado, por el auge de lo escénico. La fluctuación entre el todo y la nada que nos llevó de la textualidad a la gestualidad se advierte así mismo, aunque en menor medida, en el interés de la crítica universitaria. Pesa también, qué duda cabe, la nueva mentalidad, tan visual, de nuestra época. Sea como fuere, el vaivén de las preponderancias, como dije anteriormente, tiende a encontrar el equilibrio entre ambos extremos, lo que hace augurar una visión del teatro menos filológica y más global.

Los nuevos medios documentales permitirán por tanto el desarrollo de otras ciencias inimaginables en el pasado. La escenografía, el movimiento escénico, la interpretación, serán materia de estudio y se valorarán mejor sus excelencias. Claro que, junto a las excelencias, también se documentarán los despropósitos. Habrá testimonio tanto de la genialidad y generosidad de los intérpretes como de su ineptitud o de sus tropelías. Hasta ahora, la filología sólo pudo estudiar la mayor o menor validez de los textos y, a lo sumo, los plagios —el juicio de la historia es algo ya vivido por los autores—, pero hay más latrocinios; por ejemplo, esa rancia *boutade* de traicionar el texto o la usurpación de la identidad: cuánta puesta en escena hace uso del nombre del autor en vano; cuánto Shakespeare simplificado, cuánto Lorca zapateado, cuánto manipulado, falsificado, banalizado podrán analizarse a partir de los vídeos. Pruebas con las que documentar la historia del teatro en cuatro risas o mejor, la historia de la delincuencia teatral en cuatro mil atracos. ¿Una nueva materia? La verdad es que el estudio de los atropellos cometidos en las últimas décadas da para muchas tesis. Aunque tengo mis dudas acerca de si tales estudios deberían cursarse en los departamentos de teoría y práctica del teatro o en las aulas de criminología. ■

Los autores españoles vivos en **la Universidad de Murcia**

Estoy convencido de que progresivamente se afianzará una creencia que, si aún no ha recuperado la fuerza que en otros tiempos tuvo, se va despojando lentamente de un estigma que en las últimas décadas la cubría: el teatro, los textos dramáticos, pueden y deben leerse. La lógica voluntad de representación de sus obras que los dramaturgos tienen no anula, ni siquiera disminuye, el deseo de edición y lectura de las mismas, por la que muchas veces son conocidos. Afirmar esto en la revista de la **Asociación de Autores de Teatro** es proclamarlo en un lugar más que propicio porque bajo sus auspicios se vienen convocando, con éxito y alcance crecientes, las diferentes ediciones del **Salón Internacional del Libro Teatral** bajo el acertado lema «El teatro también se lee». El teatro se lee y tarea de todos, de modo muy particular de quienes nos ocupamos de su docencia, es que esa lectura se convierta en habitual.

Durante años no muy lejanos, el auge de cierto tipo de análisis ha propiciado el desapego hacia la obra escrita (y, por extensión, hacia el autor) frente al auge de la representación, reduciendo el texto a un elemento más, cuando no menor, del espectáculo; sin querer admitir la evidencia, o negándola de uno u otro modo, de que un verdadero texto teatral reúne ya en sí lo literario y lo espectacular. Esta orientación se ha potenciado por los numerosos casos en los que se negaba la individualidad del creador, a causa de los textos en serie y por la excesiva y a veces excluyente afición a los escritos «minimalistas».

Todo ello no debe impedir que los que la tradición occidental viene entendiendo por «textos teatrales», e incluye dentro de los géneros literarios, sean susceptibles de lectura sin mermar en modo alguno su posibilidad de una nueva dimensión al pasar al escenario ni malograr ese disfrute. El texto, además, es el que procura, de acuerdo con el canon establecido, la persistencia en la historia de la literatura. «Pero —son palabras de Buero Vallejo— de la li-

teratura dramática. La cual no es sólo «literatura» en el sentido reductor que hoy tanto circula entre los hombres de teatro. Porque, en rigor, ¿qué es un verdadero texto dramático? Mucho más que un simple pretexto literario llamado a contribuir en escasa proporción a la realidad total del espectáculo. Mucho más, y otra cosa, que una mera acumulación de diálogos [...]. Explícita o potencialmente, con acotaciones o sin ellas, pero con la coherencia de su estructura y sus situaciones, un buen texto expresa la totalidad del espectáculo. La «literatura dramática» es dramática por esa condición y lleva dentro —para quien sepa leerla— no sólo las principales líneas de la dirección y la interpretación, sino su prevista apertura hacia los mayores atrevimientos en cuanto a uso del espacio escénico. En una palabra: es ya teatro»[1]. Literatura dramática y teatro son expresiones complementarias que no deben confundirse ni tampoco enfrentarse.Y esta consideración ha de servir para que, superado el injusto descrédito de la primera, cada una designe lo que verdaderamente encierra: me refiero con esto principalmente a las denominaciones que se dan a ciertos manuales y estudios, confundiendo títulos y contenidos.

Las primeras palabras de *Lire le théâtre,* el más conocido de los libros de Anne Ubersfeld, son paradójicamente: «Tout le monde sait ou croit savoir qu'on ne peut pas *lire le théâtre*». Pero enseguida la paradoja se resuelven con aguda ironía: lo saben, en efecto, los editores que no publican sino las obras que se estudian en las clases; los profesores que han de explicarlo, los actores y directores que creen conocerlas mejor que nadie; el lector con falta de imaginación o no familiarizado con la «técnica» de la representación. Sin embargo, aun admitiendo que no se puede «leer» el teatro, hay que leerlo.Y a eso se encamina su útil estudio: a dar unas claves para la lectura de los textos teatrales mostrando las líneas que los unen con la práctica de la representación[2].

La recuperación del hábito de la lectura teatral no es sino la vuelta a una tradición sabida aunque a veces olvidada: la de leer teatro. Entre los aficionados se ha sentido siempre la necesidad de la publicación de textos dramáticos en colecciones asequibles que, normalmente tras los estrenos, permitían la lectura reposada o el acercamiento a los títulos a quienes no habían podido asistir a las representaciones. Es ya bien conocido el hábito aurisecular de la lectura y cabría recordar las numerosas colecciones de textos teatrales editadas desde el siglo XIX y popularísimas en las primeras décadas del XX. La edición de textos teatrales y su lectura siguen siendo hoy necesarias. Porque, como Buero afirmó: «No puede decirse que un país tiene teatro si, junto a las representaciones de sus escenarios, no se encuentran las publicaciones periódicas que las recojan y fijen en duradera letra impresa».

La anteriormente señalada ubicación en la historia puede dar pie para pensar que los escritores actuales han de aguardar para ser estudiados hasta que los años consoliden su prestigio o excelencia. No deja de ser cierto, desde luego, que la proximidad distorsiona el enfoque si pretendemos llegar a una sanción definitiva de lo inmediato. Pero el buen criterio del docente, ayudado por la criba que el tiempo va produciendo de modo inexorable, permitirá la valoración, acertada en lo posible, de lo que día a día surge ante el alumno que estudia literatura. Como es lógico, vale esto para cualquiera de los géneros, con la sugestiva ventaja (o dificultad) en el caso del teatro de que esa presentación tiene las vías, por desgracia no siempre convergentes, del libro y del escenario.

En conclusión, no creemos aceptable que el universitario aspirante a filólogo prescinda de la poesía, la narrativa o el teatro de hoy como sería igualmente rechazable el conocimiento de los autores actuales sin la cabal atención a quienes a lo largo de la historia han forjado el camino por el que éstos transitan.

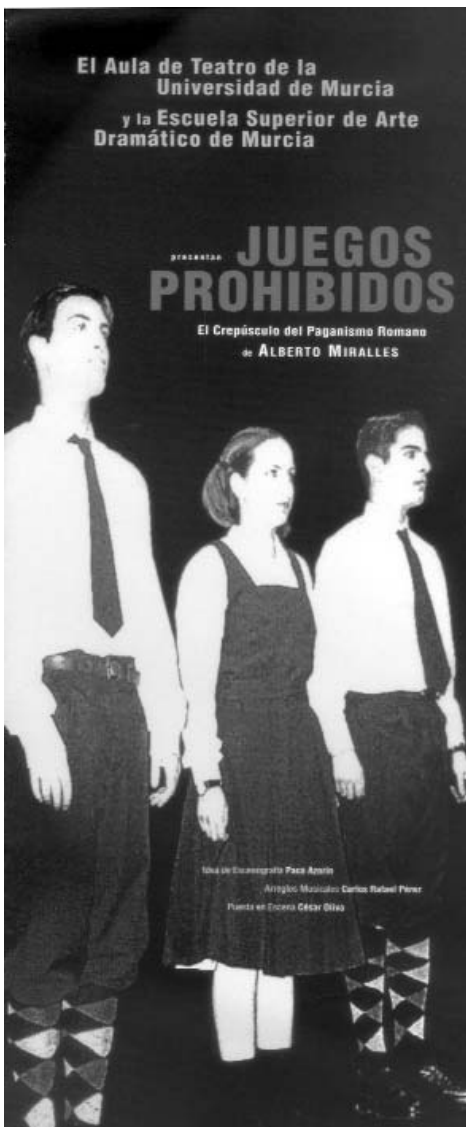
La labor teatral del grupo, abierto a toda la Universidad, corre pareja con la docencia de esa disciplina en las aulas de Filología.

[1] Antonio Buero Vallejo, «Acerca del texto dramático», en *Obra Completa. II*. Poesía. Narrativa. Ensayos y Artículos, Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp. 798-799. Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. El texto se publicó en *Pipirijaina,* 6-7, agosto-septiembre 1974, con el título, ajeno a su autor, de «Los derechos del talento».

[2] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre,* Paris, Éditions Sociales, 1978. La traducción y adaptación española de Francisco Torres Monreal se ha titulado *Semiótica teatral* (Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989).

El Teatro Universitario cambió su nombre por el de Aula de Teatro en la década de los ochenta pero no disminuyeron su actividad ni su atención a los autores españoles vivos.

Una vez expuesto el criterio de quien firma estas páginas es necesario dar a conocer el lugar que los autores de teatro vivos, y particularmente los españoles, ocupan en el estudio y la actividad de los alumnos de la Universidad en la que desarrolla su labor: la de Murcia. Es bien sabido que en este centro hay una amplia tradición de Teatro Universitario, de cuyas filas han salido prestigiosos actores y directores de la escena española. Refiriéndome a una etapa de la que tengo experiencia directa, como estudiante entonces, hay que recordar que, cuando César Oliva se hizo cargo de la dirección del grupo, se marcaron tres direcciones simultáneas en la elección de los textos. La primera se abre en 1967 con el memorable estreno de su *Farsa y licencia de la reina castiza* y corresponde a la recuperación de Valle-Inclán; se dedica la segunda a los clásicos, sobre todo en su vertiente popular; y, por fin, se establece una relación con el Festival de Sitges con montajes de los jóvenes nuevos autores: Luis Riaza *(Los muñecos,* 1968), Manuel Pérez Casaux *(Historia de la divertida ciudad de Caribdis,* 1969), José Arias Velasco *(La corrida de toros,* 1970). También se encuentran ligados a Sitges, así como a la tan en boga creación colectiva, la singular experiencia de *El Fernando* (1972), en la que ocho dramaturgos, sobre una idea original de César Oliva (que dirige todos los espectáculos que hemos mencionado), dan forma dramática a esta «Crónica de un tiempo en que reinó Fernando VII, llamado el Deseado»; y *Parece cosa de brujas* (1973), texto escrito por Jerónimo López Mozo y Luis Matilla.



Portada del folleto de la obra *Juegos prohibidos* de Alberto Miralles. Puesta en escena de César Oliva.

Estudiantes universitarios de distintas Facultades, que, lógicamente, van culminando sus estudios en estos años son los componentes del grupo. Muchos de ellos se dedican a la Filología, como sucede con el mismo director, con cuya incorporación a la docencia se crea, dentro del Departamento de Literatura Española y con la protección de quien lo dirigía, el profesor Baquero Goyanes, una Cátedra de Teatro más simbólica que administrativa pero que favorece la atención a los estudios específicamente teatrales y la realización de tesis de licenciatura y de doctorado (entre éstas las dedicadas a Buero Vallejo, Alfonso Sastre, la generación realista, Martín Recuerda, Luis Riaza y Domingo Miras). Algo después, la adjuntía de Teoría y práctica del teatro (y años más tarde la Cátedra, desempeñada también por César Oliva) oficializan una plaza específica de profesor y una asignatura que ya no desaparecerá de los planes de estudios.

La labor teatral del grupo, abierto a toda la Universidad, corre parejas con la docencia de esa disciplina en las aulas de Filología. Así viene sucediendo hasta hoy y, en todo ese tiempo, ha sido primordial la atención a los autores españoles vivos. Buena muestra de ello la ofrecen las publicaciones dramáticas de las que, con César Oliva, me ocupo, y que, distribuidas en dos series, cuentan hoy casi tres décadas de existencia. *Los Cuadernos de Teatro,* orientados hacia la teoría y la edición académica, han recogido volúmenes de

Portada del folleto de la obra *Mañana aquí, a la misma hora* de Ignacio Amestoy. Dirección José Félix Gómez.

estudios sobre Buero Vallejo, Alfonso Sastre, los autores realistas, Domingo Miras o los mitos en el teatro actual; y publicado textos que se encontraban a veces largo tiempo inéditos *(El terror inmóvil,* de Buero; *La taberna fantástica,* de Sastre; *La Monja Alférez,* de Miras; *Federico. Una historia distinta,* de Píriz-Carbonell…).

La colección denominada «Antología Teatral Española» tiene que ver de modo aún más directo con el tema que ahora nos ocupa. Sólo aparecen en ella, con una cuidada y breve introducción a la que acompaña una completa biobibliografía, textos inéditos de autores españoles vivos, sin que se repitan nombres con el fin de hacer más amplia la nómina; hemos procurado incorporar a ella los más significativos de las distintas generaciones y de los creadores del exilio; todo con el fin de ofrecer un amplio panorama de nuestra escena actual (bien es cierto que éste calificativo evoluciona conforme pasan los años y las exigencias indicadas han de referirse al momento de la publicación). Algunos de estos textos han sido montados en la Universidad *(La taberna fantástica, Federico, La venta del ahorcado, Víznar…*) y con mucha frecuencia constituyen objeto de estudio en las aulas.

No creo inoportuno para advertir la señalada pluralidad recordar, por el orden en el que han ido apareciendo en la Antología, desde 1989 hasta 2003, a los distintos autores: Domingo Miras, José Martín Elizondo, Luis Riaza, Jerónimo López Mozo, Miguel Signes Mengual, Alfonso Sastre, Fernando Martín Iniesta, Manuel Serrat Crespo, Alfonso Vallejo, Álvaro Custodio, José María Rodríguez Méndez, Lorenzo Píriz-Carbonell, José Martín Recuerda, José Ruibal, Paloma Pedrero, María-José Ragué Arias, Andrés Ruiz, Luis Federico Viudes, Rodolf Sirera, Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, Concha Romero, José Luis Alonso de Santos, Alberto Miralles, Carmen Conde, José Ricardo Morales, Carmen Resino, Eduardo Galán, Miguel Medina Vicario, Josep María Benet i Jornet, Jesús Campos García, Luis Balaguer, Eduardo Quiles, Daniel Cortezón, Pilar Pombo, José María Camps, Santiago Martín Bermúdez, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Murillo, Juan Mayorga, Xabi Puerta y Ernesto Caballero.

La asignatura de Teoría y práctica del teatro tuvo no mucho después la compañía de otra, Literatura española: Teatro, transformada luego en Teatro español contemporáneo: textos, que vengo impartiendo desde su principio y que se ha mantenido en los sucesivos planes de Filología Hispánica; está centrada en los autores españoles actuales y, como Teoría y práctica del teatro, tiene una duración anual (nueve créditos) y

La variedad temática y autoral, con interés particular «por el tratamiento de los clásicos españoles, así como por los textos contemporáneos especialmente indicados en los programas docentes».

Los autores españoles vivos gozan, por fortuna, de una presencia muy estimable en la enseñanza y en la actividad de la Universidad murciana.

es optativa, lo que no impide que ambas posean numerosos alumnos con la ventaja de que su presencia responde a una elección personal. En los últimos cursos se han leído y hemos trabajado en clase textos completos de Buero, Sastre, Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Martín Iniesta, Miralles, Campos, Resino, Miras, Cabal, Alonso de Santos, Amestoy, Pedrero, Caballero, Mayorga..., además de incontables fragmentos seleccionados. No es infrecuente, aprovechando cuantas oportunidades se presentan, la visita a las aulas de éstos u otros autores, con lo que puede afirmarse que en todos los cursos académicos los alumnos de teatro han tenido un contacto personal con algún dramaturgo.

El Teatro Universitario cambió su nombre por el de Aula de Teatro en la década de los ochenta pero no disminuyeron su actividad ni su atención a los autores españoles vivos. Si la labor de los primeros tiempos quedó recogida en el volumen *Ocho años de teatro universitario* (T. U. de Murcia 1967-75), los datos de los últimos figuran en Aula de Teatro de la Universidad de Murcia (1989-2000). En la nota introductoria se destacan como notas relevantes del Aula las siguientes: la apertura a cuantos miembros de la comunidad universitaria han querido participar en ella; la existencia de varios niveles de producción y de una sede estable; la «rentabilidad de las puestas en escena programadas»; y la variedad temática y autoral, con interés particular «por el tratamiento de los clásicos españoles, así como por los textos contemporáneos especialmente indicados en los programas docentes».

En estas palabras se refleja, como antes apuntábamos, el propósito de que la práctica de la representación y los estudios teóricos no queden desconectados. Por lo que respecta a la autoría española actual bástenos ahora la elocuente mención de los montajes llevados a cabo por el Aula: *La venta del ahorcado,* de Domingo Miras (1989, dirección de César Oliva); *En la ardiente oscuridad,* de Buero Vallejo (1990, dir. de Ricard Salvat); *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder,* de José Ricardo Morales (1995, dir. de Abel González); *La camisa,* de Lauro Olmo (1995, dir. de Mariano de Paco Serrano); *La maleta de X,* de Jerónimo López Mozo (1996, dir. de Miguel Cruz y Juan Alcázar); *Historia de una escalera,* de Buero Vallejo; (1996, dir. de Mariano de Paco Serrano); *Mañana, aquí, a la misma hora,* de Ignacio Amestoy (1996, dir. de José Félix Gómez); *La jaula,* de José Fernando Dicenta, (1997, dir. de Miguel Cruz y Juan Alcázar); *Víznar o Muerte de un poeta,* de José María Camps (1998, dir. de César Oliva); *La taberna fantástica,* de Alfonso Sastre (1999, dir. de José Antonio Aliaga); *Flor de Otoño,* de José María Rodríguez Méndez (2000, dir. de José Antonio Aliaga); *Juegos prohibidos (El crepúsculo del paganismo romano),* de Alberto Miralles (2002, dir. de César Oliva).

Deseo hacer referencia, finalmente, a los Cursos Universitarios sobre teatro, muy numerosos en la Universidad de Murcia. Precisamente por su abundancia me limitaré a poner el ejemplo, por su especificidad, de dos de ellos, que tuve la oportunidad de dirigir en los meses finales de 1997 y que dieron lugar a la publicación con sus textos del volumen *Creación escénica y sociedad española.* La Universidad del Mar en Águilas acogió el llamado *La creación escénica española actual y sus tres sesiones* se dedicaron a «La escritura teatral» (con intervenciones de Fernando Martín Iniesta, Jesús Campos, Luis Araujo y Antonio Álamo); a «La escritura escénica» (con la participación de Carme Portaceli, Guillermo Heras y Alfonso Zurro); y a «La relación entre creadores: autores y directores», en la que los ponentes de las anteriores fueron coordinados por el dramaturgo Eduardo Galán.

En la Universidad y en el Teatro Romea de Murcia se celebró poco después el dedicado a Teatro y Sociedad en el que Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Carmen Resino y Domingo Miras expusieron su pensamiento acerca de las relaciones entre el mundo de la escena y el medio en el que sus actividades tienen lugar.

Bastaría traer a la memoria la constancia y atención a las ponencias y el interés y entusiasmo en los coloquios que manifestaron sus jóvenes alumnos, para que esta muestra nos permitiese concluir sin hipérbole que los autores españoles vivos gozan, por fortuna, de una presencia muy estimable en la enseñanza y en la actividad de la Universidad murciana. ■

Sobre la función del autor en el teatro de hoy:
algunas implicaciones didácticas

[Manuel Pérez]
Universidad de Alcalá

El objetivo último de estas líneas es describir el panorama de iniciativas, actuaciones y realidades académicas a través de las cuales la atención a los dramaturgos y dramaturgas españoles de hoy ocupa un lugar destacado en los estudios teatrales de la Universidad de Alcalá, a la que pertenezco como profesor, circunstancia ésta que me ha dado la oportunidad de formar parte del equipo de trabajo que, desde hace años, se viene esforzando por desarrollar con la máxima brillantez y eficacia dichos estudios.

Sin embargo, al responder así a la amable invitación que la **Asociación de Autores de Teatro,** a través del consejo editorial de su revista, me ha formulado a este respecto, quisiera me fuese permitida la inclusión de unas consideraciones previas, que el lector diferenciará fácilmente de la parte que constituye el material descriptivo encargado por la revista. Dichas consideraciones derivan, por un lado, de la tendencia profesional, tanto a establecer constantes relaciones entre los datos ofrecidos y los campos conceptuales que les sirven de marco y de explicación, como a justificar desde el rigor teórico y científico las decisiones adoptadas en los ámbitos didáctico y académico; pero, de otro lado, estas reflexiones no dejan de constituir opiniones de carácter personal, con las que quien esto escribe aspira a ofrecer un punto de vista que, por ser propio, debe serle atribuido con toda la carga de objeciones y desacuerdos que en los lectores va sin duda a suscitar. Ello, además, no puede ser de otro modo, si se piensa que la ocasión y la amplitud de esta exposición la alejan del carácter y formato del artículo de investigación (hipótesis, datos contrastados, citas pormenorizadas, contraste de teorías ajenas) en mayor medida de lo que el tema y su dimensión actual merecen y demandan.

1. El concepto actual del autor teatral: apuntes sobre su problemática

La adopción, para reflexionar sobre el concepto de autoría teatral, de una perspectiva diacrónica permitiría, sin duda, apreciar la trayectoria dejada por el autor, cual estela de creatividad auténticamente artística, en el firmamento de la historia teatral contemporánea. De tal aproximación cabría obtener, además, los materiales necesarios para la configuración de dicho concepto, proporcionados sobre todo por los distintos términos que lo han designado, atribuyéndole con ello una variedad de funciones que van desde la plena capacitación creadora que, en el orden escénico, indica la denominación naturalista de dramaturgo, a la reducción de sus competencias hasta los límites de lo teatral que implicaba la denominación de poeta demandada por E. Gordon Craig y por una parte de las concepciones simbolistas.

Sin embargo, y aun considerando que toda aproximación al hecho teatral desde el

Foto: Chicho. CDT.

Escena de *Travesía* de Fermín Cabal. Director Fermín Cabal. Compañía Calenda. 1993 Teatro Juan Bravo de Segovia.

Es el caso que, en opinión de quien esto escribe, el perfil y la función del autor teatral, si bien siguen revistiendo una importancia capital, se presentan hoy notoriamente desdibujados, tanto por razones propias como por intereses ajenos.

ámbito universitario debe tener en cuenta el eje diacrónico para la adecuada comprensión de los fenómenos, la necesidad de centrarnos, esta vez, en la urgencia del presente teñirá de inmediatez las líneas de la realidad que, someramente, pretendemos bosquejar en la primera parte de este trabajo. Dicha realidad viene dada por la situación que ocupa el autor español de hoy en la cadena de la creación teatral, contemplada ésta desde la iniciación misma del proceso hasta su efectiva producción sobre el escenario y su consiguiente comunicación a los receptores. Con dicha situación podrá, después, cotejarse la que al autor debe corresponder en el ámbito de la universidad española (tema concreto abordado en este volumen) y la que, de manera efectiva, le corresponde en el espacio de los estudios teatrales desarrollados por la Universidad de Alcalá.

Es el caso que, en opinión de quien esto escribe, el perfil y la función del autor teatral, si bien siguen revistiendo una importancia capital, se presentan hoy notoriamente desdibujados, tanto por razones propias como por intereses ajenos, deparando un panorama cuya problemática resulta apreciable en los varios aspectos que a continuación mencionamos. El primero de ellos afecta al nivel terminológico, dominado hoy (en los ámbitos institucional, profesional y docente) por el uso casi exclusivo del vocablo autor, tan correcto e inocuo en sus connotaciones como estéril para la caracterización específica de los que son sujetos primeros de la creación teatral. El desleimiento del término, y de la noción misma que recubre, halla su punto máximo en la común identificación con el de escritor, que limita la función del dramaturgo a la exclusiva estimulación o puesta en marcha del proceso teatral, atribuyéndole, a lo sumo, la capacidad de crear universos imaginarios, homologables a los que construye el narrador, pero en ningún caso configurados como entidades dotadas de carácter teatral y, mucho menos, de naturaleza escénica. Similar efecto de dispersa inconcreción aportan otras denominaciones que, introducidas en el campo semántico de la creación teatral con tan escaso rigor como reducida precisión en sus definiciones, contribuyen de manera permanente a la disolución, no sólo de la función, sino también del funtivo. Si bien la discusión terminológica constituye sobrada materia para ocasión y trabajo diferentes a los que nos ocupan, sí deseamos llamar aquí la atención sobre términos como dramaturgia (compárese con el original dramaturgo, al que está vaciando de significado), escritura (cotéjese con lo mencionado a propósito de escritor), literatura, literario (acabaríamos, según deseo de algunos, por hacer del autor teatral un literato) y otros semánticamente próximos. Mucho nos tememos que esta vacilación terminológica esté revelando, en el fondo, el repliegue, a las cavernas de una tarea reducida hasta lo inconfesable, del papel y de la noción misma de autor teatral, figura que nos aparece hoy extremadamente recelosa de pisar la línea de las competencias que, con tan veloz rotundidad y tan alto sentido gremial, ha venido atribuyéndose como propias la figura del director teatral.

En efecto, en el segundo de los niveles mencionados, el perfil corporativo del otrora sujeto plenamente activo de la creación teatral parece acusar hoy los efectos de un proceso restrictivo, cuyo ritmo y resultados lo superan. El común de los creadores de nuestro teatro actual adscribe su identidad a la **Asociación de Autores de Teatro,** denominación cuyo segundo término, aun caracterizando insuficientemente sus funciones, designa sin embargo la única parcela que aún no les disputan abiertamente quienes se atribuyen el tercero, de manera tan creciente como exclusiva.

Bien es verdad que las actitudes particulares de los dramaturgos parecen, a veces, colaborar en el debilitamiento de su propia entidad individual y colectiva, insistiendo en pronunciamientos teóricos y profesionales que hacen variar la atribución de sus funciones desde quienes insisten en su carácter de iniciadores de un proceso que, enseguida, les es ajeno (en tanto en cuanto se limitan a proporcionar un texto o entramado verbal portador de un universo imaginario); hasta quienes esgrimen argumentos favorables a la libertad absoluta otorgada al director de la puesta en escena; pasando por quienes, aun prestando su nombre a los textos de sus obras, insisten en la espontaneidad de las mismas, presentándolas como productos provenientes de la mera integración o coordinación de un conjunto de aportaciones colectivas. En este contexto, los pocos dramaturgos que reconocen (el verbo da idea de la perver-

sión conceptual que ha adquirido hoy el proceso) su capacidad para generar y comunicar ideas teatrales completas (esto es, dotadas de dimensión escénica), deben afrontar, más tarde o más temprano, la animadversión de quienes creen ver invadida así su esfera de competencias y de quienes difunden, en aulas y manifiestos, la presunta irregularidad de tales prácticas. Con ello, en suma, la figura del autor actual de teatro ofrece la impresión generalizada de renuncia a su condición de dramaturgo, pese a que, de modo paradójico, dicha figura se halla representada, en la mayor parte de los casos, por hombres y mujeres de teatro, actores y directores en algunos períodos de sus biografías o todo a lo largo de ellas, degustadores y conocedores del teatro de su tiempo; titulados, con frecuencia, en dramaturgia y expertos, casi siempre, en el arte del teatro y en los secretos de la profesión teatral.

Por otra parte, los escrúpulos con que los autores parecen tener presente el límite atribuido a su actividad no son compartidos por quienes se esfuerzan en preservar la separación (desde luego, unilateral) de competencias. Estos parecen hacer de la posición de Craig el manual para la preservación de sus prerrogativas y para detener la presunta invasión, por parte de los autores, de las que consideran sus funciones exclusivas, esto es, la configuración de la obra como entidad teatral y la determinación de las líneas estéticas e ideológicas que deben regir su actualización escénica. Quizá no resulte políticamente correcto atribuir al colectivo de los directores de escena una parte de responsabilidad en la merma experimentada por el concepto y las funciones del autor, pese a que la tensión de una competencia desigual se percibe con sólo volver la vista a la asociación que articula a aquel colectivo y a la consideración de su entidad y peso en el ámbito teatral. Si la disparidad de medios puestos a disposición de uno y otro conjuntos profesionales se evidencia ya en los soportes materiales de sus respectivos boletines, otros factores de más amplia envergadura levantan cada día, a la vez que lo desplazan unidireccionalmente, el muro de la desigual separación entre uno y otro ámbito; a este respecto, quizá convenga reflexionar una vez más sobre el sistema de las subvenciones con dinero público, cuya orientación primordial hacia el espectáculo impone de manera creciente un modelo de creación teatral que reduce (y ahora, no sólo en los planos teórico y científico) la función del autor a la de tímido aspirante.

Así las cosas, los autores españoles parecen hacer en nuestros días lo que buenamente pueden, si bien al ajeno se le antoja que hacen aquello que se les deja hacer. Entre sus esfuerzos, loables por demás, para mantener su identidad, los más logrados se despliegan en aquella parcela a la que han sido confinados por la voracidad ajena, esto es, en su condición de escritores. Desde allí, se esfuerzan con encomiable éxito en la edición de sus obras y organizan meritorios encuentros desarrollados bajo el lema «el teatro también se lee». Y mientras los autores y autoras de nuestro teatro actual aspiran, quizá agradecidos, a que su obra se lea y parecen resignados a que el adverbio de afirmación siga en la pura idealidad, el gremio triunfador ocupa los escenarios privados y públicos con obras clásicas o con espectáculos no teatrales en su origen, sobre los que resulta posible practicar la excluyente labor creadora albergada de algún modo en el concepto de obra total de raíz wagneriana, mientras desarrolla como propias labores dramatúrgicas y de adaptación que no se detienen en el reparo de mantener las ventajosas atribuciones de estos espectáculos a autores de renombre, si ya han fallecido (incluso cuando la obra llegue a expresar un significado temático y artístico completamente distinto), ni en conceder margen alguno de emulación o competencia en el reparo de unos beneficios que incluyen con frecuencia los derechos de autor.

El ámbito académico, tercero de los niveles en los que estamos diseccionando, a efectos de su descripción, la noción actual de autor teatral, muestra un estado de cosas directamente emanado, como necesaria consecuencia, de la situación expuesta. La realidad de las aulas evidencia cómo la competencia teatral de un estudiante español de enseñanzas medias no alcanza, salvo excepciones, a los autores de nuestro teatro actual. Si los nombres conocidos y las obras leídas o presenciadas son cuantitativamente insignificantes, ello sorprende más en los casos de estudiantes de ciclos superiores. La cuestión

Los escrúpulos con que los autores parecen tener presente el límite atribuido a su actividad no son compartidos por quienes se esfuerzan en preservar la separación (desde luego, unilateral) de competencias.

Cada año resulta posible comprobar el desconocimiento que los egresados de estas titulaciones poseen con respecto a las colecciones, las obras y los autores coetáneos, lo cual es especialmente grave cuando consideramos que entre algunos de estos últimos se encuentran sus propios profesores.

adquiere más tarde significativas repercusiones en especialidades como la periodística o la de comunicación audiovisual, teniendo en cuenta que estos estudiantes serán los futuros difusores de la obra de los autores de hoy, pero podría sorprender en el caso de titulados en ciencias del espectáculo o del teatro. Cada año resulta posible comprobar el desconocimiento que los egresados de estas titulaciones poseen con respecto a las colecciones, las obras y los autores coetáneos, lo cual es especialmente grave cuando consideramos que entre algunos de estos últimos se encuentran sus propios profesores. Estos estudiantes no han leído ni, salvo excepciones, visto la mayor parte de las obras de los autores españoles actuales, pese a que éstas se hallan publicadas en varias colecciones tan notables como enjundiosas. Especializados, a veces incluso profesionalmente, en dirección escénica, interpretación, escenografía y hasta en dramaturgia, los estudiantes españoles más próximos al mundo teatral identifican el concepto de autor, cuando no con el poseedor de los peores resabios de un supuesto desconocimiento de lo escénico, con el mero iniciador del nivel anecdótico de una obra, mientras parecen encontrar en las parcelas ajenas al autor el apetecido campo para su creatividad individual o colectiva, siempre bajo la égira de la figura de un director a la que, en último término, se manifiesta sumisión y de la que parecen proceder los presupuestos ideológicos y artísticos desde los que se ha configurado la formación de estos estudiantes especializados.

Y, con todo, no quisiéramos cerrar este apartado abundando tanto en los términos de la polarización descrita, cuanto expresando, al menos de manera breve (y como introducción teórica y conceptual a la última parte de este trabajo), nuestra percepción de la función del autor en la creación teatral. Éste, pensamos, es, no sólo el sujeto de una labor creadora que, a través de la visualización escénica, genera y comunica textualmente una idea teatral completa, sino también el responsable primero y, por lo mismo, máximo de un acto de comunicación escénica cargado de significación. La tarea del autor, pensador antes que nada y conceptualizador de representaciones de la realidad que luego configura en términos artísticos y teatrales, se afirma en la labor de comprensión y de esclarecimiento del mundo, de manera que, al margen de su calidad artística, el mérito de sus obras aparece relacionado con la altura intelectual puesta en juego durante el lento proceso de conceptualización y de creación. Desde esta perspectiva, el estudio y conocimiento de los autores teatrales de nuestros días, así como la lectura y el análisis de sus obras, constituye un privilegiado modo de acercamiento a la historia y a la realidad del teatro actual, modo que los sujetos e instituciones responsables deben fomentar y desarrollar en grado máximo.

2. Autor y teatro actuales en la Universidad de Alcalá

La situación tan genéricamente descrita en los párrafos anteriores podrá ser contrastada por el lector, a lo largo de los siguientes, con la que depara, como marco favorable para el concepto y la realidad del autor actual, el ámbito académico de la Universidad de Alcalá. Y si, al redactarlos, somos conscientes del inevitable aroma de singularidad que, a través de las descripciones que siguen, impregnan el perfil de nuestra universidad, conviene también reconocer que, más que una demanda de méritos, lo que sigue es la exposición abreviada de unos hechos objetivos.

El cumplimiento de las responsabilidades que, en materia teatral, corresponden a la Universidad de Alcalá, también con respecto al autor español actual, cuenta ya con más de tres lustros y va asociado al impulso de una persona concreta: el catedrático de Literatura Española, Ángel Berenguer. Como justicia es otorgar a cada uno lo que le corresponde, justo será recordar que, desde su llegada a la Universidad de Alcalá, los estudios teatrales se han desarrollado en varios ámbitos y de manera descollante en el panorama universitario español.

Es el primero de aquellos el de la gestión, a través del Aula de Estudios Teatrales, del Teatro Universitario de La Galera, sala que acoge una programación regular durante el curso académico, en la que los autores del teatro español actual hallan el acomodo que corresponde al ritmo de una programación que ha incluido, en los años de existencia de La Galera, a autores que van desde Fernando Arrabal hasta Javier de

Dios, por no citar sino dos ejemplos alusivos a un autor consagrado y a otro autor en ciernes, si bien ya consolidado. En espera de la próxima apertura del gran espacio escénicamente polivalente que va a suponer el Teatro Universitario Lope de Vega, la actual sala de La Galera constituye el primer elemento destacable de la acogida efectiva que la Universidad de Alcalá otorga a los autores españoles de nuestros días. Junto a esta labor de programación, también la de producción, atenida a los principios de la creación de espectáculos universitarios de calidad, ha tenido en cuenta a este colectivo, desde el propio Arrabal a Koldo Barrena, por referirnos a la primera y a la última en la cronología de dichas producciones.

El segundo marco de acogida de estos autores se adscribe a la esfera de la investigación teatral y viene deparado por la revista *Teatro,* creada en 1992 por Ángel Berenguer y dirigida por él a través de una trayectoria ininterrumpida, que acaba de culminar con la reciente edición de su vigésimo número. *Teatro* (Revista de Estudios Teatrales) dedica, por su propia naturaleza, una permanente atención al teatro actual, contándose entre los muchos ejemplos posibles el monográfico dedicado a Lauro Olmo o el estudio de conjunto realizado por Francisco Gutiérrez Carbajo sobre el teatro de Alfonso Vallejo, así como numerosos artículos sobre aspectos determinados de la obra de Carlos Muñiz, Martín Recuerda, Buero Vallejo, Alonso de Santos, Sanchis Sinisterra, Fernando Arrabal, Alfonso Sastre o Ricardo López Aranda; como, también, trabajos de conjunto referidos al teatro de la Transición Política, al teatro histórico actual o al teatro infantil y juvenil escrito por los autores de nuestros días. Junto a esta labor investigadora regular, los anexos de la revista *Teatro* albergan una colección de textos teatrales que, entre las actuales, han dado a la luz obras de Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Jesús Campos y Koldo Barrena; así como una colección de ensayos entre los que se cuenta un valioso estudio monográfico del teatro de Fermín Cabal.

Sin embargo, es en el plano docente donde la asunción de compromisos con el teatro español de nuestros días por parte de la Universidad de Alcalá se ha materializado de una manera especialmente relevante. La atención a los autores del teatro actual, que, en el ámbito general de las disciplinas insertas en las titulaciones de carácter humanístico o filológico se concreta en la proporción (con todo, siempre insatisfactoria para el especialista teatral) que a los mismos corresponde en las asignaturas de historia de la literatura, aparece reforzada, como seña de identidad de esta universidad, con la inclusión en el plan de estudios de varias materias específicamente teatrales, desde una «Introducción a la Teoría y Práctica del Teatro» hasta una «Teoría y Crítica del Teatro Contemporáneo», pasando por una «Introducción a la Teoría y Didáctica del Teatro», una «Introducción al Estudio del Teatro Hispánico» y, finalmente, otra materia denominada «La España del siglo XX a través de su teatro». En todas ellas, los autores del teatro español actual se hallan presentes, como muestran, a título de ejemplo, los nombres incluidos, en el año académico que ahora concluye, en esta última asignatura: Albert Boadella, José Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Ernesto Caballero, Ricardo Martín Iniesta, Ignacio Amestoy, Domingo Miras, Fernando Arrabal, José Sanchis Sinisterra, Fernando Fernán-Gómez, Buero Vallejo, Miguel Murillo, Alfonso Sastre, Martínez Mediero, José Ruibal, Jesús Campos, José Manuel Arias Acedo, Rafael Mendizábal, Fermín Cabal, Paloma Pedrero e Ignacio Del Moral.

En este ámbito docente, notablemente favorable para el autor español actual, adquieren especial relieve los estudios de tercer ciclo, que, junto al incipiente Máster en Estudios Escénicos, incluyen el Programa de Doctorado Teoría, Historia y Práctica del Teatro, formado íntegramente por cursos de contenido teatral. El programa, que goza ya de un decenio de existencia, persigue una lógica diversificación de contenidos que cuenta, en lo relativo al teatro del Siglo de Oro, con la actividad docente del profesor Héctor Brioso, a través de varios cursos dedicados a Lope de Vega y al Arte Nuevo de hacer comedias.

Ángel Berenguer, creador y director del programa, ofrece, a través del curso dedicado a «Los lenguajes escénicos», no sólo una sistematización de los estilos teatrales contemporáneos, sino sobre todo la que constituye la base metodológica de los estudios teatrales en la Universidad de Alcalá: la Teoría de Motivos, marco conceptual en el que

El estudio y conocimiento de los autores teatrales de nuestros días, así como la lectura y el análisis de sus obras, constituye un privilegiado modo de acercamiento a la historia y a la realidad del teatro actual, modo que los sujetos e instituciones responsables deben fomentar y desarrollar en grado máximo.

Es en el plano docente donde la asunción de compromisos con el teatro español de nuestros días por parte de la Universidad de Alcalá se ha materializado de una manera especialmente relevante.

se inscribe la historización del teatro contemporáneo que, extendida a los ámbitos generales de la docencia, ocupa al mismo tiempo un lugar de relieve a través de cursos de doctorado específicos. El método, cuya exposición dio lugar a un importante artículo en el número 0 de **Las Puertas del Drama,** ha experimentado esenciales reelaboraciones por parte de su autor, que, junto a las categorías de mediaciones y tendencias, ha introducido otras nuevas como las de reacciones y motivos, acabando así de configurar un instrumento metodológico de cuya eficacia están dando magnífica noticia los trabajos de investigación y tesis doctorales que aquél ha dirigido, entre las que se cuentan, por no citar sino ejemplos referidos a autores del teatro español contemporáneo, las dedicadas a Carlos Muñiz y a Francisco Nieva en los últimos años. Uno de los cursos de Berenguer se imparte, en forma de ciclo de conferencias, en el Ateneo de Madrid, a cuyo espacio han sido invitados este mismo año autores actuales como Fernando Arrabal, Rodolf Sirera, Albert Boadella o Miguel Romero Esteo.

La profesora Mar Rebollo imparte el curso de doctorado Análisis de textos teatrales contemporáneos para su puesta en escena. En él, el trabajo sobre las posibilidades de representación que las obras deparan tiene en cuenta de modo sistemático a los autores actuales, como lo muestran los casos de Alonso de Santos, Jesús Campos o Ernesto Caballero, cuyas obras han sido analizadas en los últimos años. A través de ellas, se estudia el proceso de la puesta en escena y las posibilidades que el texto ofrece para su versión espectacular.

El Programa de Doctorado incluye, junto a otros cursos dedicados al teatro histórico actual o a la teoría general del teatro (que acogen de manera sistemática las correspondientes referencias a los textos de los autores teatrales actuales), uno denominado El teatro español actual, impartido por quien esto escribe. En él, al tratar de sistematizar, desde una perspectiva predominantemente formal, el panorama de la creación llevada a cabo por los dramaturgos españoles de nuestros días, a través del estudio sistemático de las obras editadas, se presta una atención exclusiva a la creación realizada por dichos autores. En concreto, este año se ha partido del análisis pormenorizado de las siguientes obras: *Píntame en la eternidad,* de Alberto Miralles; *Yo tengo un tío en América,* de Albert Boadella; y *La mirada,* de Yolanda Pallín. Aplicando a dicho análisis unos determinados puntos de referencia (textualización, esencia teatral, actualización implícita), el curso ha intentado realizar una extensión, pretendidamente clarificadora, de sus conclusiones a una parte del panorama teatral actual. Así, por citar los dos últimos años académicos, han sido leídas, analizadas y comentadas en este curso obras de José Manuel Arias Acedo, Fernando Arrabal, Josep María Benet i Jornet, Ernesto Caballero, Jesús Campos, Pedro Manuel Víllora, José Sanchis Sinisterra, Alfonso Zurro, Antonio Álamo, Fernando Almena, José Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Jordi Beguería, Joan Casas, Luisa Cunillé, Ignacio Del Moral, Julio Escalada, José Ramón Fernández, Yolanda Pallín, J. García Yagüe, Jordi Galcerán, Rodrigo García, Javier García Mauriño, Yolanda García Serrano, Jerónimo López Mozo, Santiago Martín Bermúdez, Fernando Martín Iniesta, Manuel Martínez Mediero, Luis Olmos, Antonio Onetti, Paloma Pedrero, Luis Riaza, Carmen Resino, Francisco Sanguino, Rafael González, Rodolf Sirera, Josep Lluís Sirera, Roberto Vidal Bolaños, Francisco Zarzoso, Eduardo Galán, Juan Mayorga, Alfonso Vallejo, Sergi Belbel, Salvador Távora y Borja Ortiz de Gondra.

Señalaremos, para finalizar, otro aspecto de la actividad docente llevada a cabo por la Universidad de Alcalá que también evidencia el compromiso con los autores y autoras que integran el panorama teatral español actual. Dicho aspecto se refiere a la presencia sistemática, en las aulas, de nuestros dramaturgos, que son presentados a los estudiantes en el marco de las materias correspondientes y en el seno de una reflexión de la que forman parte elocuente sus intervenciones. Desde hace ya años, y hasta el curso actual, los estudiantes de licenciatura y de doctorado de la Universidad de Alcalá vienen contando en sus aulas con las reflexiones y comentarios que, sobre sus propias obras, han emitido, entre otros, José Martín Recuerda, Fernando Arrabal, Ignacio Amestoy, Domingo Miras, José Luis Alonso de Santos, Jesús Campos, Ernesto Caballero, Eduardo Galán, Juan Mayorga y Alfonso Vallejo. Los próximos cursos deparárán, sin duda, otras muchas nuevas y enriquecedoras presencias. ■

LITERATURA DRAMÁTICA Y DOCENCIA UNIVERSITARIA

Hubiera preferido encabezar estas líneas con un rótulo algo distinto, como por ejemplo «Teatro y docencia universitaria», pero, hoy por hoy y desde la experiencia desde la que afronto las siguientes opiniones sobre el asunto dominante en este número de **Las Puertas del Drama,** debo ratificarme en la primera formulación. En la docencia universitaria, y también en una buena parte de la investigación universitaria, el teatro se afronta sólo desde el ángulo incompleto del género literario (de la «literatura dramática») y no desde la concepción del teatro como la conjunción de texto dramático y texto espectacular (salvo en los contados casos en que existen dotadas y ejercitadas cátedras de «teoría y práctica teatral», en donde presumo que el planteamiento puede y debe ser matizadamente distinto).

[Gregorio Torres Nebrera]
Universidad de Extremadura

¿Texto dramático o texto teatral?

Abundaré en lo apuntado en el párrafo anterior. Desde antiguo, desde siempre, la literatura se ha impartido y se ha investigado en los Departamentos de Filología de la Universidad española centrándose en los textos exclusivamente, y con un prioritario planteamiento historicista y filológico. Así se procedía hasta hace bien poco, y tales presupuestos docentes e investigadores siguen teniendo todavía gran preponderancia en los planes de estudios vigentes. Tal planteamiento puede ser válido, en principio, para el autor de teatro que comparte una creación literaria del lenguaje en común con el poeta o con el narrador, y es, por tanto, el representante del tercero de los géneros literarios canónicos distinguidos y repetidos, desde la poética aristotélica, en los respectivos capítulos de la historia literaria. Pero, a todas luces, hoy no es suficiente ese modo de abordar el análisis en el aula de la literatura dramática, pues los textos que la integran han surgido —incluso en los que casos en que sus respectivos creadores asumían su «temporal irrepresentabilidad»— con la irrenunciable vocación de acabar superando el trecho que media entre el texto dramático y el texto teatral o texto representado. Los textos de la literatura dramática han sido siempre pre-textos en el sentido más estrictamente etimológico del término. El libreto que en un momento aporta el escritor de teatro no es sino la fase inicial (con toda la esencial importancia que es imprescindible concederle) de un proceso comunicativo-artístico que solo se cerrará en la representación escénica, cuando ese texto dramático primario esté completado y enriquecido con las aportaciones de los signos paraverbales de variada catalogación que están potencialmente codificados en el texto dramático secundario y en la personal lectura del director y de los actores.

Pero abordar en una clase universitaria el estudio del texto teatral, y no sólo del texto dramático, de cualquier autor —del presente o de la historia— es asunto hoy por hoy, en lo que se me alcanza, muy difícil de llevar a cabo. Sólo satisfaría esa ideal circunstancia docente el desarrollo de la clase tras la asistencia (repetida asistencia en la mayoría de los casos) de alumnos y profesores a una puesta en escena sobre la que se trabajaría. Y ni siquiera la grabación de una representación determinada podría sustituir totalmente la asistencia física al

El Programa de Doctorado incluye, junto a otros cursos dedicados al teatro histórico actual o a la teoría general del teatro, uno denominado El teatro español actual, impartido por quien esto escribe.

Los textos de la literatura dramática han sido siempre pre-textos en el sentido más estrictamente etimológico del término.

teatro, porque dicha grabación, por aséptica que se haya querido plantear y realizar, siempre supondrá un parcial encuadre, subjetivamente programado, so pena de mantener la cámara permanentemente en un encuadre general de la escena, simulando la mirada del espectador desde una localidad de la platea, lo que luego tiene no pocas limitaciones de percepción a la hora de ser reproducida dicha grabación, a escala, en un monitor convencional (necesitaríamos proyectarla en una pantalla de dimensiones equivalentes a la embocadura del escenario en que se ha realizado la representación).

No obstante, parece indudable que trabajar con la grabación de una representación, en las mejores condiciones técnicas posibles, sería la única manera factible de estudiar la literatura dramática como auténtico teatro. Pero a esa solución le salen al paso inmediatamente dos objeciones. Una material: no tengo constancia de que haya disponibles o accesibles tales grabaciones, salvo escasos ejemplos y, por lo que sé, de muy escasa calidad técnica; otra semiológica: se estaría trabajando solo desde la lectura particular de un montaje concreto (que ha podido ser calificado como excelente, aceptable o fallido) ya que el texto dramático por su misma condición de pretexto es susceptible de lecturas (montajes escénicos) diversas, y en consecuencia habría que distinguir, en la discusión del aula, entre la posible intención comunicativa y significativa del autor y la matización o manipulación de ese propósito inicial por el emisor secundario del texto teatral que es el director de escena. A pesar de todo, esa sería la situación preferible en todas las ocasiones, y a ello debería tenderse en todos los programas que incluyan textos teatrales como objetos de estudio.

En conclusión, las ocasiones de trabajar sobre representaciones grabadas es escasa, y por tanto se sigue haciendo obligatorio regresar al modo tradicional de afrontar el análisis del teatro, que es el análisis, sobre todo, de la literatura dramática. Múltiples aspectos relacionados directamente con la literatura teatral y con el espectáculo quedan todavía bastante postergados, o a lo más se hace referencia no mostrativa de los mismos, puramente informativa, y de forma subsidiaria al texto dramático objeto de estudio.

¿Clásicos, contemporáneos o coetáneos?

La enseñanza de la Literatura Española articulada y descrita en los diversos planes de estudios docentes universitarios (cuando no existe una titulación específica en «Historia y Práctica del Teatro»; a lo más, un escaso número de cátedras con esa denominación) tiene una dimensión básicamente histórica, y por tanto se hace necesario atender con demorada atención el pasado de la Literatura Dramática, y enmarcar en el final de ese panorama histórico, con escaso número de horas a lo largo de los cuatro o cinco años de licenciatura, todo lo que afecta a la literatura dramática actual (en lo que corre pareja suerte con lo que viene ocurriendo en relación a la poesía o a la novela más recientes). Salvo específicas asignaturas, por lo general optativas y por tanto de escaso número de créditos —si las hay— dedicadas al teatro español desde 1940 a la fecha (y más concretamente al teatro escrito durante el último cuarto del siglo XX), la Literatura Dramática que se estudia en las universidades españolas (y, desde luego, la que se estudia en la Universidad de Extremadura en la que ejerzo la docencia) está referida sobre todo al teatro de los Siglos de Oro, a algunos títulos o autores destacados de los siglos XVIII y XIX y a los hitos más reconocidos del canon del XX, a saber: Valle, Lorca, Buero y pocos más (autores otro tiempo «inexcusables» en el estudio de esa literatura dramática como Benavente, Arniches, Muñoz Seca, Marquina o los Quintero han desaparecido prácticamente de los programas universitarios). En esa distribución de la historia de la Literatura Dramática a lo largo de los respectivos años de la licenciatura queda poco espacio y tiempo para leer y analizar textos de autores coetáneos, y por tanto la eventual ocasión de estudiarlos queda relegada a seminarios complementarios, asignaturas de libre elección o —y acudo a mi experiencia personal— cursos de Doctorado (en varios de los programas de Tercer Ciclo organizados por mi Departamento de Filología Hispánica he impartido cursos de tres créditos sobre el teatro español (es decir, la Literatura Dramática) desde 1975, ocupándome de textos concretos de Alonso de Santos, Cabal, Miralles, Sanchis Sinesterra o Ignacio del Moral, al

lado de textos de Sastre o Buero estrenados dentro de ese periodo). Es evidente, por todo lo apuntado y hasta donde me permite opinar la información que tengo, que la presencia de los autores del más reciente Teatro Español en los programas universitarios de Literatura Española está muy lejos de ser la deseable. El estudio de la historia literaria en la universidad sigue primando —en la consideración de los tres géneros— la atención a los orígenes históricos y al peso específico de los siglos XVI y XVII por encima de lo hodierno.

Por otra parte, y entrando ya en el campo de la investigación (tanto la personal del profesorado como la dirigida a la realización de tesis doctorales), continúa vigente en buena parte la premisa de trabajar sobre autores fallecidos, lo que supone hacerlo sobre una trayectoria literaria completa y cerrada (trabajar sobre una obra en marcha añade un forzoso plus de provisionalidad al análisis en cuestión) o, a lo menos, ya dilatada en el tiempo. Basta acudir a los repertorios bibliográficos diversos para comprobar que los trabajos publicados en revistas o libros de ámbito académico dedicados a autores teatrales del momento presente son escasísimos y siempre en un porcentaje ínfimo en comparación con los que todavía cosechan Valle, Lorca u otros que reciben el beneficio coyuntural del centenario que los saca del olvido... por doce meses. En una palabra, los profesores de universidad siguen todavía más interesados por desentrañar el pensamiento calderoniano, los múltiples sentidos posibles del «burlador» tirsista o las facetas del enredo escénico en la comedia urbana del XVII que otros asuntos no menos interesantes analizados sobre textos de los dramaturgos españoles de nuestro hoy o de nuestro ayer más próximo. Por acudir a un testimonio documental bien reciente, que podría servir de punto de referencia: en una, por muchos conceptos, excelente *Historia del Teatro Español* dirigida por el profesor Javier Huerta Calvo (y editada en el 2003 por la Editorial Gredos) el capítulo dedicado, por ejemplo, a Tirso de Molina abarca 35 páginas, y solo son diez menos las que tratan del teatro de Moreto, en tanto que todo el teatro español escrito y estrenado en los últimos veintiocho años se concentra en un único capítulo de veintinueve páginas (a las que se podrían añadir otras tantas de un capítulo anterior dedicado a unos pocos autores «vanguardistas» al lado de Arrabal y Nieva): poco más de medio centenar entre más de tres mil páginas.

La edición y el mercado de libros teatrales.

Como un correlato de lo expuesto —que intensifica las dificultades para abordar el estudio del teatro contemporáneo— se

Las ocasiones de trabajar sobre representaciones grabadas es escasa, y por tanto se sigue haciendo obligatorio regresar al modo tradicional de afrontar el análisis del teatro, que es el análisis, sobre todo, de la literatura dramática.

Foto: Chicho. CDT.

Escena de *¡Ay Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra. Director José Luis Gómez. Compañía Teatro de la Plaza.

Los profesores de universidad siguen todavía más interesados por desentrañar el pensamiento calderoniano, que otros asuntos no menos interesantes analizados sobre textos de los dramaturgos españoles de nuestro hoy o de nuestro ayer más próximo.

perfila la carencia de textos editados y, muchas veces, su dificultad de adquisición (sobre todo desde provincias, y cuando el mercado librero no va más allá de la oferta de la novedad última presentada por las tres o cuatro editoriales fuertes del país). Pese al esfuerzo de algunas entidades públicas o privadas (entre ellas ésta **AAT)** o alguna editorial como Fundamentos, el libro de teatro sigue siendo la cenicienta del mercado cultural. No hay más que ver el ínfimo espacio —cuando venturosamente lo hay— que ocupa en la superficie de una librería, el escaso número de textos que figuran en los catálogos de la mayoría de las bibliotecas públicas, y el poco interés que muestran distribuidores y libreros en su difusión y venta, para concluir que la mala prensa que tiene la lectura de teatro se la ha ganado a pulso, o es la consecuencia de un malhadado círculo vicioso desde hace muchos años (ahora no hay colección teatral que resista —y alguna con probada heroicidad— y ejemplos paliativos y consoladores como la biblioteca de la Fundación March o la librería La Avispa no arreglan el asunto fuera del estricto ámbito madrileño). Estudiar hoy a muchos dramaturgos actuales con una cierta obra en marcha es, en la mayoría de los casos, una previa caza y captura de la fotocopia de sus textos agotados y no reeditados.

La experiencia personal desde la Universidad de Extremadura.

Aunque en el departamento universitario al que pertenezco el teatro es, con diferencia, el género literario que más viene ocupando la actividad investigadora de los profesores del área de Literatura Española, sólo yo atiendo, en los cursos que vengo impartiendo y en algunas de las publicaciones realizadas, la parcela del teatro actual, si bien tomando dicha actualidad con un poco de perspectiva, según la indicación anterior de la preferencia de los estudios académicos por los autores ya reputados de clásicos (también clásicos del XX). Así frecuentemente incluyo en los programas de diversas asignaturas troncales u optativas algunas muestras de textos teatrales contemporáneos (una o dos, como máximo por curso) al lado de los obligados textos de autores del canon —Valle, Lorca— junto a ejemplos de vanguardia u ocasionales textos del Teatro del Exilio (Alberti o Aub sobre este último autor versa mi curso de doctorado del presente año académico al hilo de sus respectivas conmemoraciones centenarias). En dos o tres ocasiones he dedicado cursos monográficos, dentro del Tercer Ciclo, al teatro posterior al franquismo y otras tantas veces al llamado «Teatro de Posguerra» (de 1940 al 1975) a través del estudio de una muestra de textos y autores que abarcasen diversas estéticas o tendencias dentro del periodo acotado, textos cuya elección estaba más en razón de la fácil disponibilidad editorial que en la calidad intrínseca de los mismos, a tenor de lo señalado en el epígrafe anterior. Por razones de proximidad geográfica y cultural, he procurado también atender —dentro de ese grupo de trabajos referidos al teatro español de ahora mismo— la actividad de algunos autores extremeños, ya con artículos panorámicos, ya con otros estudios monográficos al frente de libros que recogían textos de Martínez Mediero, Jorge Márquez o Miguel Murillo.

Aunque naturalmente no se trata de hacer un recuento bibliográfico ni una exposición de mi curriculum profesional, el teatro contemporáneo (en un sentido amplio, el referido a la totalidad del siglo XX) me ha interesado en una amplia parte de mi actividad investigadora y publicista, y por consiguiente ha estado presente en mis clases universitarias, desde una reciente monografía dedicada a las *Comedias Bárbaras* de Valle o un estudio sobre el diseño estructural de *Luces de Bohemia* a libros, artículos y varias ediciones referidas al teatro de Rafael Alberti, pasando por consideraciones del teatro de Eduardo Marquina, Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, el teatro durante la Guerra Civil, Max Aub, Pedro Salinas, Casona, R. J. Sender, Altolaguirre, Claudio de la Torre, Jardiel, Neville, Buero o la revista *Teatro* de los años cincuenta, amén de una reciente recopilación de textos y artículos teatrales de la gran escritora que fue —en la República y en el exilio— María Teresa León. A lo que habría que sumar mi interés por el teatro del medio siglo o de la llamada «promoción realista», recogido en un libro *De Jardiel a Muñiz* aparecido hace pocos años en Editorial Fundamentos. En menor medida me he adentrado hasta la fecha en

el estudio —publicado— de autores más coetáneos: así puedo señalar un largo trabajo sobre el primer teatro de Fermín Cabal y una breve nota introductoria a una pieza breve de Alberto Miralles.

Historia y antología del teatro español de posguerra

Con todo, el proyecto en marcha que responde al título que encabeza este apartado viene siendo en los tres últimos años mi principal dedicación al estudio y docencia del teatro español contemporáneo. La Editorial Fundamentos se está encargando de publicar una *Historia y Antología del Teatro Español de Posguerra,* proyectada en siete volúmenes de mas de quinientas páginas cada uno (de cuatro de ellos se responsabiliza quien suscribe y de los tres restantes el profesor de la Universidad de Navarra Víctor García Ruiz) en los que, además de recoger una amplia muestra —en 35 títulos de otros tantos autores— de lo que se escribió y estrenó en España entre 1940 y 1975, se elabora en cada volumen una crónica histórica (alrededor de 150 páginas en cada entrega) del teatro representado (tanto en circuitos comerciales como en los minoritarios de los TEUs, Teatros de Cámara o Teatros Independientes), con la aspiración de conseguir —una vez finalizada la serie— el más amplio panorama histórico del teatro español entre 1940 y 1975 disponible hasta la fecha entre la bibliografía publicada al respecto. Cuenta además esta obra con la aportación de diversos colegas universitarios que preparan pequeños estudios monográficos del corpus de textos recogido en la Antología.

Concluyendo: desde mi experiencia y desde mi información, el estudio del teatro español coetáneo en la Universidad es escaso todavía, carece de los complementos didácticos y técnicos para hacer de la enseñanza de la Literatura Dramática la mucho más atractiva enseñanza de la Literatura Teatral y no suele ir más allá de los autores contemporáneos que ya tienen merecida calificación de «clásicos» en el canon literario, y por ende un lugar —pequeño por lo general, si lo comparamos con los dramaturgos del Barroco— en los programas y descriptores de los planes de estudio de Literatura Española. Sirva de consuelo el pensar que no muy distinta es la situación si de poesía o de novela actual hablamos. Y además —para mayor incidencia en el diagnóstico— la raquítica programación teatral, a cuenta gotas, que hay en las zonas periféricas (en donde están muchas universidades y muchos potenciales estudiosos de ese teatro) es un ingrediente más para que el estudio universitario del teatro actual sea todavía una desiderata repleta de mejores o peores propósitos que una plena realidad. ■

El estudio del teatro español coetáneo en la Universidad es escaso todavía, carece de los complementos didácticos y técnicos para hacer de la enseñanza de la Literatura Dramática la mucho más atractiva enseñanza de la Literatura Teatral.

Foto: Chicho. CDT.

Escena de *Los últimos días de Enmanuel Kant* de Alfonso Sastre.

La literatura dramática actual **en la Universidade da Coruña**

(con una coda sobre el teatro gallego hoy día)

[Emilio Blanco]
Universidade da Coruña

I

No es fácil resumir en breves líneas la presencia de dramaturgos vivos en los programas de literatura de la Universidade da Coruña. Hay que tener en cuenta que son tres las licenciaturas de Filología que se imparten en el campus de A Zapateira (Filoloxía Hispánica, Filoloxía Inglesa y Filoloxía Galega), a las que hay que añadir la licenciatura de Humanidades, que se radica en la Facultad del mismo nombre en el campus de Ferrol. Todo ello configura un panorama complejo, en alguna medida, y que intentaré exponer brevemente.

Las lenguas modernas admiten con agrado la presencia de autores teatrales vivos en sus programas. Así, en Literatura Inglesa se contempla el estudio de dos dramaturgos anglosajones vivos *(The Caretaker,* de Harold Pinter, y *Translations,* de Brian Fiel). En el ámbito de los estudios de Humanidades la apertura es, obviamente, algo mayor, y no sólo se da entrada a la dramaturgia inglesa (con *Top Girls,* de Caryl Churchill), sino también a las letras norteamericanas *(The Crucible,* de Arthur Miller). La queja fundamental de los profesores, al impartir esta literatura, tiene que ver con la dificultad para estar al día en lo que sucede en la escena anglófona contemporánea, que depende de la posibilidad de viajar en temporada teatral. Aun así, se aprecia un esfuerzo notable para hacer llegar esta literatura a los estudiantes.

Las lenguas modernas admiten con agrado la presencia de autores teatrales vivos en sus programas. En el caso de la Filología Hispánica, la situación parece también satisfactoria.

En el caso de la Filología Hispánica, la situación parece también satisfactoria. En los programas de enseñanza reglada caben varios autores vivos (Alfonso Sastre, José Ruibal, José Sanchis Sinisterra y Fermín Cabal), de los que se explican y leen en clase varias obras *(Escuadra hacia la muerte, La Mordaza; Teatro sobre teatro; Ñaque, ¡Ay, Carmela!*; y *Esta noche, gran velada, Castillos en el aire,* respectivamente). No parece casual que, descontando el caso de Sastre, las obras elegidas estén todas publicadas en una colección escolar de gran éxito editorial (Letras Hispánicas, de Cátedra), lo que viene a probar que el canon establecido por ciertas editoriales todavía funciona, pese a los augurios negativos de ciertos profetas de la teoría.

Además, la Facultad de Filoloxía de la Universidade da Coruña ofrece una asignatura de libre elección que lleva por título «Teatro español contemporáneo», que arranca de fines del siglo XIX y llega hasta la actualidad. Al remate del programa aparece Fermín Cabal (con *Caballito del diablo)*, y se cierra el temario con un recorrido por las tendencias teatrales del año 2000. Hay un esfuerzo, por lo tanto, para recoger lo que se está haciendo en estos momentos, aunque los profesores señalan la dificultad de estar al día, por una parte, y por otra, la imposibilidad de luchar contra la práctica habitual, que consiste en cerrar los programas en 1975.

Al llegar a este punto, hay que hacer un apunte que no por obvio puede ignorarse: la mayor parte de lo que se escribe en estos momentos para la escena gallega se redacta en la lengua propia. De ahí que, al intentar calibrar la presencia de dramaturgos vivos en las clases universitarias hay que detenerse sobre todo en la licenciatura en Filología Gallega, que atiende tanto a la vertiente lingüística gallega como a la portuguesa.

En la asignatura de literatura portuguesa se estudia el teatro de la segunda mitad del siglo XX, con atención a algunos autores contemporáneos: es el caso de Bernar-

do Santareno, O Judeu. Pero, como digo, los esfuerzos más notables proceden del área de literatura gallega, que dedica una asignatura optativa de segundo ciclo (es decir, para alumnos de tercer o cuarto año de carrera) que lleva por título «Historia do teatro galego». La última parte del programa se dedica al teatro gallego actual, y los alumnos tienen que leer obligatoriamente una obra de Eulogio Ruibal, otra de Manuel Lourenzo y otra más del recientemente fallecido Roberto Vidal Bolaño. La ventaja de la proximidad es evidente, y en ese sentido la profesora, Laura Tato, desarrolla una labor ejemplar al facilitar la asistencia de autores teatrales a la Universidad para debatir con los alumnos de la asignatura. Como nota pintoresca, pero también como testigo del interés universitario por los dramaturgos vivos, valga el dato de la visita hace dos años de Manuel Lourenzo a la Universidad de A Coruña, en la que los alumnos charlaron con este autor durante más de cuatro horas. Las limitaciones presupuestarias son la causa fundamental de que este tipo de encuentros no se convoque con mayor frecuencia.

Está claro que podría decirse de los dramaturgos citados lo que se apuntaba más arriba de los pertenecientes a la literatura en castellano: que forman parte del canon, al estar integrados en el denominado Grupo Abrente (sólo desde fines de la década de los 70, con el surgimiento de este grupo, tiene Galicia dramaturgos profesionales, es decir, autores que sólo escriben teatro, y no novelistas, poetas o ensayistas metidos a dramaturgos). Con todo, y pese a que las generaciones más jóvenes son deudoras de ellos de una u otra forma, el teatro más nuevo está también representado en el programa de estos estudios, aunque se recojan bajo el apartado de «tendencias» dentro del teatro gallego contemporáneo.

La proximidad redunda también en las ventajas para seguir la actualidad teatral. Dado que no suele haber editoriales especializadas en teatro —han desaparecido la Colección Arlequín, de la editorial Sotelo Blanco, y los *Cuadernos de teatro*—, el seguimiento ha de hacerse a través de los catálogos de novedades de las editoriales más conocidas en el ámbito gallego, que dan entrada en sus colecciones a piezas

Escena de *ÑikiÑake,* de Candido Pazo. Compañía Ollomoltranvia.

Foto: CDAEMGA.IGAEMGA.

Foto: CDAEMGA.IGAEMGA.

Foto: CDAEMGA.IGAEMGA.

Arriba, escena de *O canto do dime, dime,* de Raul Rans. Compañía Factoría teatro. A la derecha, escena de *Liturxia de Tebas,* de Manuel Lourenzo. Cia Casa Hamlet.

dramáticas. Cabe, eso sí, la edición del propio dramaturgo, pero estas publicaciones de autor suelen ser de autores jóvenes, dado que los consagrados ya no recurren a ellas. En ese sentido, el carácter autonómico también ayuda, puesto que hay premios de teatro que facilitan la publicación de la obra seleccionada: el *Álvaro Cunqueiro*, convocado por el Instituto Galego de Artes Escénicas; el *Rafael Dieste,* de la Diputación de A Coruña, y el del *Eje Atlántico,* que ampara obras tanto portuguesas como gallegas. Como dato positivo cabe apuntar la tímida aparición, estos últimos años, de ciertas colecciones dedicadas sólo al teatro (en las editoriales Tris-tram, Espiral Maior y Bahía) que recogen algunos de los autores más recientes, como Raúl Dans o Cándido Pazó. Habrá que darles tiempo para ver lo que dan de sí.

Los esfuerzos más notables proceden del área de literatura gallega, que dedica una asignatura optativa de segundo ciclo que lleva por título «Historia do teatro galego».

II

No quisiera acabar estas líneas sin alguna precisión más sobre el teatro gallego actual, que debo a la generosidad de la Doctora Laura Tato, de la Universidade da Coruña. Y es que en la Galicia de hoy, más que de dramaturgos propiamente dichos, habría que hablar de dramaturgos vinculados a la actividad teatral (son también actores, directores...), de dramaturgos que escriben por encargos concretos de compañías; de dramaturgos, en fin, que componen desde fuera de las actividades dramáticas. La justificación de casi todo ello estriba en que no hay política oficial bien definida para la concesión de ayudas, lo que genera una gran incertidumbre económica: los autores tienen que escribir los textos contando con ello (pocos actores, mínimos gastos de montaje...). Sólo se dispone de libertad creadora cuando se concurre a los certámenes antes citados porque, con un poco de suerte, las instituciones se encargarán de montar el texto ganador.

Existe el Centro Dramático Galego, pero, curiosamente, no beneficia en exceso al propio teatro gallego, al estar gobernado por criterios excesivamente estrechos que llevan a no representar en escena dramaturgos vivos que puedan resultar más o menos problemáticos. De hecho, algún premio oficial ha llegado a desaparecer como fruto del encontronazo entre un autor (consagrado, y citado más arriba) y algún representante de la administración. La situación es paradójica, pero dista de ser única: la desidia de las instituciones públicas ha dejado morir iniciativas tan fértiles como la Sala Luis Seonae, creada por Manuel Lourenzo en A Coruña en los años 80; falta una Escuela Gallega de Arte Dramático... En definitiva, que la gente de teatro tiene que vivir del doblaje, de la televisión, o emigrar a otros medios afines, como la gran pantalla. ■

Cuaderno de bitácora

A TRES DÉCADAS DE EL FERNANDO

por César Oliva

No fueron pocos los que me animaron, llegada la democracia, a reponer *El Fernando,* espectáculo que el Teatro Universitario de Murcia estrenó en el «Festival de Sitges de 1972», consiguiendo el *Premio a la mejor producción.* No sé qué me llevó a dudarlo, primero, y declinar el ofrecimiento, después. No he sido demasiado proclive a las reposiciones. Quizás porque piense que todo trabajo teatral tiene su momento, y que, aunque nunca cualquier tiempo pasado fue mejor, la escena (como las ciencias) adelanta que es una barbaridad. Y eso lo prueba la cara de indiferencia que se nos puso cuando volvimos a ver en las principales salas del país *Las criadas,* de Genet, un montaje de Víctor García; el *Tartufo,* de Molière, en aquella espléndida adaptación de Llovet para Marsillach; o el *Castañuela 70,* rebautizado como *Castañuela 90,* el fantástico invento de Juan Margallo, que llamó a la atención de todos en aquella minitemporada del Comedia. Las cosas son como son, y difícilmente vuelven a ser de otra manera. Ni nosotros ni el público (sobre todo el público) somos los mismos. No hay más que volver a alguna de esas películas de la *nouvelle vague* que nos volvió locos en los sesenta, y que ahora no resistimos ni los títulos de crédito. Claro que no todo es igual, y todas las reglas tienen su excepción. Pero mejor no probarlo, al menos, en mi opinión.

El Fernando fue un hecho bastante insólito a principios de los setenta, pero tenía su truco y su cosa. Era un tiempo en el que teníamos que inventarnos caminos alternativos para decir lo que queríamos decir. La historia se nos había representado, con los ejemplos de Buero Vallejo y los realistas, como una fórmula posible. No es que los miembros de la censura fueran tontos, pero si les dábamos alguna facilidad, alguna facilidad que nos concedían. Vivíamos un momento en el que predominaban las ganas de hablar de la opresión a una ciudadanía que tan sólo quería la libertad. Por eso entendimos que sería ingenioso establecer un paralelismo entre un tiempo en el que Fernando VII, deseado por un país que acababa de proclamar su primera Constitución digamos que democrática, y el nuestro, en el que un futuro rey había sido impuesto por otras leyes, éstas nada democráticas, por las que el dictador lo presentaba como solución de futuro. No era igual, ni mucho menos, pero de pronto en una gran mayoría latía un cierto sentido de deseado para Juan Carlos I, como medida para terminar con la dictadura. Dado que cualquier mentalidad de izquierdas no confiaba en absoluto en que con la corona se iba a cambiar el destino de lo universal de nuestro imperio hacia Dios, qué mejor que el teatro para reflejar el caos y la barbarie de un pueblo que pidió las «cadenas» para que nada cambiase, e incluso el establecimiento de la Inquisición. Éste fue el sentido político por excelencia del espectáculo, y una de las claves para que su recepción, en 1972 y 1973, fuese magnífica. Claro que, después de un año de trabajo en su montaje, hacer sólo siete funciones parece demasiado castigo para todos aquéllos que intervinimos en su producción.

Porque la censura no era tonta, como antes decía. Y si el estreno en Sitges, con un público enardecido cantando, con los actores, aquello de

Dios nos guarde a este señor,
no nos venga otro peor...

me animó a ir personalmente a ver a Mario Antolín, Director General de Teatro, y persona con la que había tenido encuentros muy cordiales, fue principalmente porque el propio Delegado de Información y Turismo de Barcelona

Visita nuestra web
www.aat.es

me animó a hacerlo. «Que te den permiso en Madrid, y lo programamos en un buen teatro cercano a las Ramblas», me dijo. He de recordar, a los que más olvidadizos de la época, que la mayoría de las autorizaciones para Sitges eran «a reserva de estreno» o «de ensayo general». Es decir, que hacíamos los montajes para un día y, si sonaba la flauta, para alguno más. Al día siguiente del estreno tomé el expreso y por la mañana me recibió Antolín con amplia sonrisa y felicitaciones. Cuando le puse por testigo a su propio Delegado me dijo: «Acaba de decirme por teléfono que la función echa chispas». Finalmente, me fui del despacho agradecido, porque me prometió permisos para hacerlo en ciudades que no fuera Madrid. Salamanca, Tarragona, Badajoz y Murcia completaron la vida de tan controvertida obra. Y punto.

Si esta historia corresponde al truco que decía antes que tenía *El Fernando* (querer hablar de otra manera de lo que estaba pasando en el país), la realidad de la transición política fue mostrando otras claves bien distintas a las que lanzamos en 1972. Ni el nuevo rey parecía ser Fernando VII ni sus primeras decisiones podrían cuestionarse desde el escenario. Entre otras cosas, ¡nada menos que legalizar el Partido Comunista! Pero no fueron las causas intrínsecas las que empezaron a cambiar en la vida española; era la propia entidad escénica la que empezó a evolucionar de manera imparable. A los cinco o seis años de democracia, el teatro independiente empezó a cuestionarse. No se admitía un espectáculo de factura irregular. Se prefería un montaje bonito que un montaje intencionado. El término de aficionado era inadmisible para los nuevos gobernantes. Sin embargo, nosotros hacíamos lo que podíamos, en los escenarios que nos permitían, y con los focos que nos alcanzaba el exiguo presupuesto. Si algo tuvo de bueno aquel movimiento (yo creo que mucho) fue más por la relación intención-costos que por otra cosa. Lo normal eran espectáculos tremendamente irregulares, en los que las intenciones iban muy por delante de los resultados. En *El Fernando,* por ejemplo, donde participaban casi media centena de actores y músicos, ¡cómo se podría intentar siquiera la perfección de un estreno de Madrid! A pesar de que en su nómina figuraban gentes que pronto estarían en la profesión con todo merecimiento (Juan Meseguer, Paco Olmo, César Bernad, Carmen Casado...) el conjunto tenía que ser por fuerza irregular. Como solía suceder en estos casos, los directores procurábamos con artimañas de puesta en escena (trabajados movimientos del conjunto, canciones vibrantes, principales textos puestos en boca de los mejores intérpretes, etc.) esconder las miserias propias de nuestro sistema de producción. El caso era que las representaciones de *El Fernando* fueron seguidas con mucho más entusiasmo y militancia que posiblemente el espectáculo mereciera. Pero era así, y así fue en su momento. Años después, ¿quién lo podría asegurar?

Por eso nos quedamos con la evidencia de un texto interesante, en cuya gestación participaron nada menos que ocho autores españoles, en un proceso que recordamos con extraordinaria simpatía. Estaba cerca el ejemplo de las producciones del Théâtre du Soleil en la Cartoucherie de Vincennes, y queríamos dar nuestra réplica peculiar y española. En vez de ser los propios actores quienes improvisaran los textos en la fase de creación, elegimos a un grupo de autores para que los elaboraran, con la condición de que nosotros, en Murcia, pudiéramos adaptarlos a una línea dramatúrgica previamente discutida con todos. Las reuniones en casa de Jerónimo López Mozo en Madrid fueron apasionantes. No era fácil ponerse de acuerdo, pero finalmente se aceptó un texto previo en el que no todas las piezas tuvieron sitio, pero sí la mayoría, aunque recortadas para la mejor conveniencia del espectáculo. Arias Velasco, García Pintado, Matilla, Mediero, Pérez Casaux, Riaza, Usillos, y el propio López Mozo colaboraron de manera espléndida. Como no podía ser de otra manera, también el texto resultó irregular, lo que incide en la misma peculiaridad del trabajo que hemos señalado, y que le da ese toque circunstancial que nadie negó entonces, y que nadie niega conforme pasan los años.

Dicho lo cual, cada vez me parece más sensato hablar de *El Fernando* como un espectáculo que marcó a un grupo de autores, intérpretes y gentes de teatro; que fue hijo de su tiempo, un tiempo marcado por el mismo romántico modo de producción que aquel rey del que hablábamos se encargaba de censurar. ■

Hazte socio de la AAT

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

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

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

El Fernando
[fragmento]

Escena de *El Fernando* de César Oliva.

La obra está compuesta por doce escenas de distinta amplitud, a su vez, divididas en subescenas, así mismo de muy diferente tamaño. La mayoría de ellas van engarzadas por canciones. El fragmento siguiente está incluido dentro de la escena novena.

Casa abandonada que en sus tiempos fue matadero. Hay tres liberales y un matarife con su hijo.

MATARIFE: ¿Listo?

LIBERAL 1: Vamos allá.

El hijo del matarife tira de dos cuerdas que pasan por sendas poleas que hay en una viga. Al otro extremo de las cuerdas, un pelele de tamaño natural. Cuando el niño tira de las cuerdas, el muñeco queda erguido.

MATARIFE: ¿Ha cogido bien el arma?

LIBERAL 1: Creo que sí.

MATARIFE: Adelante, pues. *(Al ver la postura ensayada por el liberal le recrimina).* No, no. En esa posición no descarga el peso del brazo en el cuchillo. Póngale perpendicular al brazo. Así. Ahora avance. Con fuerza. ¡Ya! *(El liberal clava el cuchillo en el pelele. Cae. El niño vuelve a levantarlo).*

LIBERAL: Dadme algo de beber. *(Otro de los liberales le alcanza una copa llena).*

MATARIFE: Ustedes no sirven para estas faenas. Hablan y escriben muy bien pero tienen torpes las manos. Y les asusta la sangre. Yo estoy acostumbrado a ella. Por eso cuando tuve que dejar de matar para emprenderla con los franceses no me asusté de verles con las tripas fuera. Oiganme, a mí todo esto que hacen ustedes me da lo mismo. Ustedes me pagan por enseñarles a dar una puñalada y yo cumplo enseñándoles lo mejor que sé. Lo que hagan después no me importa. Pero si piensan matar a algún personaje...

LIBERAL 2: ¿Quién le ha dicho semejante disparate?

LIBERAL 3: ¿Cómo osa...?

MATARIFE: ¡Vaya, señores, que uno es poco inteligente, pero no tanto! Ustedes, bien se ve, no son maleantes. Este puñal va a segar la vida de un gerifalte. Un general o algún diputado... Si prefieren que me crea que aprender a manejarlo para defenderse en caso de necesidad, pues me lo creo. Pero vaya, que si es para un atentado les recomiendo que paguen a otro para que lo haga. Hay mucha gente que ha estado en la guerrilla y maneja las armas como Dios. Y que lo haga de un tiro. Es más fácil huir. Lo que ustedes van a hacer es un disparate. Les cazarán.

LIBERAL 2: *(Dándole unos billetes).* Ya ha terminado su trabajo. Gracias por sus servicios.

MATARIFE: Ustedes mandan. Señores, si necesitan algo de mí ya saben dónde encontrarme. Todas las mañanas estoy en el matadero. Vamos, chaval.

(Salen. Los liberales beben mucho, sobre todo el 1).

LIBERAL 2: ¿No hay otra solución más que la de matarlo?

LIBERAL 1: Es la única.

LIBERAL 3: El matarife ha dicho que es mejor pagar a un experto. Un disparo y...

LIBERAL 1: Y tendremos un crimen absurdo, sin justificación. Se dirá que ha sido la obra de un aventurero o, peor, la de un loco. En cambio, si la mano ejecutora es la mía tendrá todo un significado. Hay que ejecutarle si queremos la España que soñamos. *(Avanza hacia el pelele).* El monarca avanzará entre los presentes. Yo estaré allí. Me inclinaré a su paso, como todos. «Majestad, os beso los pies». Y entonces, cuando le tenga tan cerca que oiga el latido de su corazón, alzaré el brazo y consumaré la ejecución. *(Derriba el pelele).* ¡España está salvada! ¡Fernando ya no existe!

LIBERAL 2: Ha muerto un rey. Pero un rey es sólo un hombre. ¿Qué has conseguido matándole? Condenarte tú. Serás ahorcado. Mira lo que hago... *(Cada vez que el liberal 1 derriba al pelele, lo vuelve a levantar).* ¡Corre a matar a Fernando! ¡Corre, pero no te equivoques!

LIBERAL 1: ¿Os echáis atrás? *(Bebe).* Estábamos de acuerdo. *(Al liberal 3).* ¿Qué dices tú?

LIBERAL 3: Lleva razón. Es un sacrificio inútil.

LIBERAL 1: ¿Por qué inútil? Va a cambiar el rumbo de nuestra historia.

LIBERAL 3: No va a cambiar nada.

LIBERAL 1: *(Tras pausa).* Entonces, ¿qué hay que hacer?

LIBERAL 2: Olvidarnos de esto.

LIBERAL 1: Yo sigo adelante, aunque esté solo.

LIBERAL 3: ¿No es mejor trabajar por una revolución más amplia, que estalle cuando el pueblo esté preparado?

LIBERAL 1: ¿Para cuándo esperas que eso sea posible? *(Sigue bebiendo).* ¡Santo Cielo, me mareo!

LIBERAL 2: *(Al liberal 3).* Vamos a llevarle a casa.

LIBERAL 1: No, no, esperad.

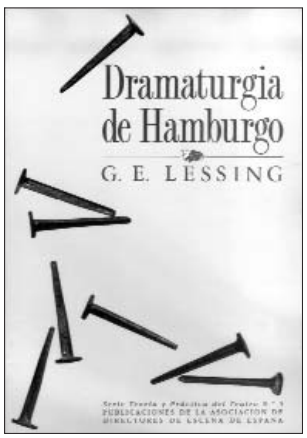
LIBERAL 3: Vamos. *(Salen todos. Oscuro).*

Dramaturgia de Hamburgo

de Gotthold Ephrain Lessing

Por Miguel Signes

Dramaturgia de Hamburgo
de **Gotthold Ephrain Lessing**
Edición: **Asociación de directores de escena de España**



Enfrentarse hoy a un libro como el que traigo a estas páginas de **Las Puertas del Drama** publicado en torno a 1770, cuando los lingüistas desde los años sesenta del XX siguen hablando de la muerte del autor (artículo de Roland Barthes de 1968) es un ejercicio mental en cierto modo reparador del baqueteado ego de autor teatral, con el que muchos de nosotros todavía nos manejamos, tras pasar por las travesias teatrales de los artaudianos, de los *happenings,* de los trabajos colectivos, del teatro documento, de los wilsonianos, de las dramaturgias escénicas intertextuales... y cómo no, por la dichosa proliferación de talleres de escritura teatral. Al volver la mirada a una obra del XVIII no lo hago con la idea de defender (cosa que no necesita) que el teatro como género literario no está en vías de extinción, y menos para defender la escritura dramática frente a la escritura del espectáculo... porque no se trata leyendo a Lessing de afirmarse sobre los propios principios, ya se sabe que siempre acaban por ceder, sino de respirar hondo antes de espirar, con ese, no con equis.

Gotthold Ephrain Lessing (1729-1781) escribió esta *Dramaturgia de Hamburgo* desde el puesto de asesor y dramaturgo del Teatro Nacional de dicha ciudad, para el que fue contratado en 1767 por un grupo de comerciantes de Hamburgo. Lessing escribirá al final del libro, al hacer balance de lo que se había propuesto y de lo que creía haber conseguido: «¡Y qué decir de la bien intencionada idea de proporcionar a los alemanes un teatro nacional, cuando los alemanes no somos todavía una nación! No hablo de la constitución política sino sencillamente del carácter moral. Apenas podríamos decir que éste consiste en no querer tener ninguno. Somos todavía los devotos imitadores de todo aquello que vemos fuera y muy especialmente admiradores serviles de los nunca bastante admirados franceses...»

Fueron esos franceses los que en los cien artículos de la *Dramaturgia* habían sido objeto de críticas y comentarios, fundamentalmente centradas en las figuras de Voltaire (sobre todo) y Corneille, pero también lo fueron italianos, alemanes y españoles. Lessing había visto (son palabras de George Steiner: *La muerte de la tragedia)* que «los neoclásicos habían tomado la letra muerta del teatro griego, pero habían sido incapaces de captar su auténtico espíritu. Rechazó la idea de que la calidad de Esquilo y Sófocles pudieran recuperarse mediante la adhesión a los preceptos formales de Aristóteles y Horacio. El genio de la tragedia griega no radicaba en la convención de las tres unidades, el uso de argumentos mitológicos o la presencia del coro. De golpe y porrazo Lessing salía al paso de supuestos que habían dominado doscientos años de teoría poética. El neoclasicismo no era una continuación de la tradición ática sino

un remedo de ella... para Lessing la gran línea divisoria de la historia del teatro occidental no separa lo antiguo de los isabelinos sino que separa a Shakespeare de los neoclásicos...».

El ideal aristotélico de la tragedia se cumple para nuestro autor en los dramas de Shakespeare. El teatro alemán necesitaba de la figura de alguien que orientase su nueva andadura y, aunque Lessing confiesa en el libro su incapacidad como poeta dramático para tal menester (no se veía a la altura de lo que hizo en Italia Goldoni en un año con sus trece comedias nuevas), sí pensó que con su actividad crítica en el teatro de Hamburgo podría ayudar a corregir la situación, imperante entonces en el país, del «primer actor-empresario que había reducido un arte libre a un oficio».

Con estas citas el lector podrá deducir la línea de conducta que Lessing trasladó a sus hojas semanales (sus cien artículos o entregas). El libro es la recopilación de ellas realizado un año más tarde y lo que en él se defiende será también visto como punto de partida y pauta de los románticos: la fuerza creadora del individuo está por encima de las reglas, el arte no se aprende, el artista se inspira en su propio genio.

Pero ¿qué es la *Dramaturgia de Hamburgo?* Formalmente hablando es el conjunto de esas reseñas críticas sobre las representaciones del Teatro, entregadas regularmente dos veces por semana, desde el 1 de mayo de 1767 al 19 abril de 1768 y presentadas en dos volúmenes. El mismo Lessing aclara lo que quiere que sean las hojas críticas en su introducción: «Esta Dramaturgia ha de ser un registro crítico de todas las obras que se representen y ha de acompañarse en cada paso que dé el arte, tanto del poeta como del actor. La selección de las obras no es ninguna minucia, pero selección presupone cantidad, y si no siempre fuesen presentadas obras maestras, será preciso ver a que se debe. Es bueno, a pesar de todo, que la mediocridad sea presentada simplemente como lo que es; de ese modo el espectador insatisfecho aprenderá al menos a juzgar. A una persona con criterio, si le queremos educar el gusto, sólo hace falta especificarle por qué no le ha gustado alguna cosa. Ciertas obras mediocres han de ser mantenidas también por el simple hecho de que tienen papeles excelentes, en los que este o aquel actor pueden mostrar toda su capacidad. Así, no rechazamos una composición musical sólo por que el texto que la acompaña sea flojo».

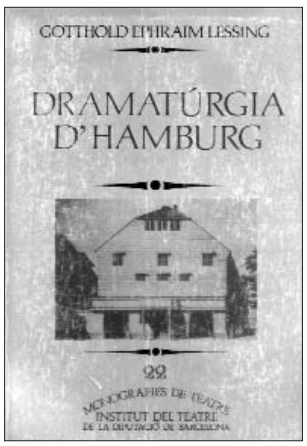
Esta manera de actuar franca y valiente, dictada por la nueva visión del teatro que pretende ofrecer quien tenía la autoridad de ser a la vez espectador autor y conocedor teórico del género, le obligó a corto plazo (tres meses) a cambiar el contenido de sus escritos por las protestas de los actores del teatro hamburgués que no querían ser citados en la crítica («en cuanto al actor me causó disgustos muy pronto») y a centrarla en el «arte del poeta». Por otra parte, desde los primeros decenios del XVIII se había empezado a concebir en Alemania la figura del escritor independiente del apoyo económico de las cortes y de los poderosos mecenas y, hacia la mitad del siglo, había surgido el mercado del libro. Libertad creadora y autocensura están mediatizadas por la particular economía de subsistencia de los escritores y por el consiguiente y complicado mundo de los derechos de autor que por esas fechas empezó a afectar también al mundo de la música. Esta realidad y el que los «dueños» del teatro creyeran exageradas las críticas de su asesor, facilitó que al final ambos, empresarios y actores consiguieran con sus protestas que la labor crítica de Lessing no tuviera continuidad, como éste pretendía, más allá del 19 de abril de 1768.

Por eso Paolo Chiarini dirá en su edición italiana (Bulzoni. Roma 1975) que algunos estudiosos han visto la *Dramaturgia de Hamburgo* como una especie de historia de la literatura dramática, más que como una historia de los espectáculos dramáticos, aunque en sus primeras páginas (unas 100 de texto) encontremos datos del mayor interés referidos a la puesta en escena y a las técnicas de los actores. Lo cierto es que en su conjunto la *Dramaturgia de Hamburgo* es un texto de teoría teatral que el estudioso italiano —y con él todos cuántos han tenido ocasión de conocer y analizar con autoridad sus extraordinarias críticas y sus no menos extraordinarias intuiciones— consideraba fundamental para la cultura europea de los dos últimos siglos. Se quejaba Chiarini ya en esos años setenta, cuando publicó la traducción de la *Dramaturgia de Hamburgo,* de que mientras era

Dramatúrgia D´Hamburg

de
Gotthold Ephrain Lessing

Edición:
Intitutd del Teatre de la Diputació de Barcelona



profusamente manejado desde Francia a la URSS en Italia era desconocida. En España pasaron todavía catorce años más (Barcelona 1987) antes de verlo traducido al catalán por Feliu Formosa con prólogo de Antoni Marí, y publicado por el Institut de Teatre de la Diputación de Barcelona en su colección de «Monografies de Teatre», es decir casi doscientos veinte años después de su aparición. La edición, que es la que he manejado, incluye un utilísimo índice de autores y obras. Después, la ADE ha publicado la traducción al castellano del mismo Formosa con una introducción de Paolo Chiarini. Los textos seleccionados que acompañan estos comentarios son de esta edición de Madrid de 1993.

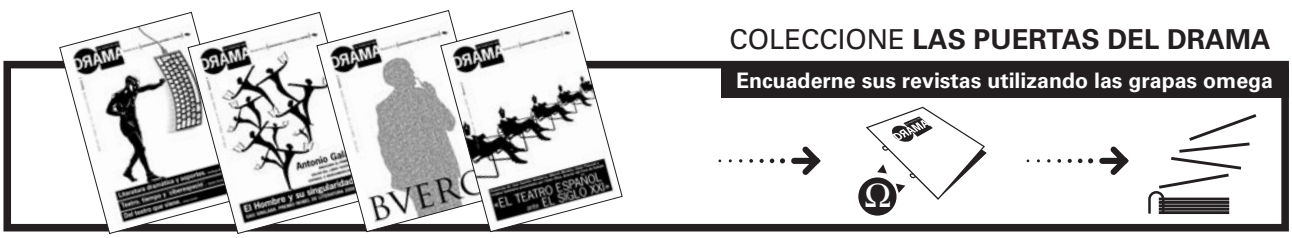
El libro en sí consta de dos partes, la primera arranca con la entrega de la crítica de una obra de Cronegk *(Olint und Sophronia)*, autor alemán muerto prematuramente y termina en la 52 con la crítica de una comedia de Schlegel. Y el volumen segundo termina con la entrega 101-104, donde hace, como ya he dicho antes, recapitulación de sus escritos y se queja de que no le dejaran continuar. A lo largo de sus 380 páginas encontraremos, entre los comentarios a las obras estrenadas en el Teatro de Hamburgo, enjundiosas observaciones:

Sobre el arte de los actores y técnicas de representación (entregas I, II, III, IV, V, VIII, XVI, XX, XXIV, XLV, LVI, LXIX...). Sobre la traducción de textos (VIII, XII, XIII, XV, XVI, XIX... XXVIII...). Sobre la verosimilitud de los hechos teatralizados (X, XIX, XXIII, XXXII, XXXVI a L, LIV) Sobre los caracteres de los personajes (XXIII, XXIV, XXXIII, XXXV, LIV) Sobre la *Poética* de Aristóteles (XXXVIII, XLVI, LXXXIII, XCII...) Sobre acción y narración (LIII) Sobre el fin de la tragedia (LXXIV) Sobre el lenguaje teatral (LIX) Sobre lo cómico (XXII...LXXXVI) Sobre lo particular y lo general (XCI) Sobre la fábula (XXXVIII,XXXIX, XL) Sobre los jóvenes autores (XCVI)... Entre otras muchas.

Y son especialmente interesantes las criticas de *Merope* de Voltaire (XXXVI a L), las entregas dedicadas a Diderot o a la *Rodogune* de Corneille, o al *Conde Essex* (XXII a XXV, y LIV a LIX) de Thomas Corneille o sobre *Dar la vida por su dama* (LX a LXIX) del autor español Antonio Coello (1611-1652).

A lo largo de sus 392 páginas la obsesión del alemán por la correcta caracterización psicológica de los personajes de las piezas que critica posiblemente siga sorprendiendo a quienes nos movemos generalmente con más o menos comodidad dentro del principio —o regla— comúnmente aceptado de la muerte del personaje. Pero el placer de leer un tratado de crítica teatral como este, en el que va a encontrar valiosas referencias de lo que realmente fue en el XVIII la representación de textos teatrales, muy probablemente le hará también olvidar al lector de hoy que está leyendo un tratado de hace doscientos treinta años, dada la gran cantidad de sugerencias que superan el paso de los años.

El autor de la *Dramaturgia de Hamburgo* acabó su vida como bibliotecario de Wolfenbüttel, una de las bibliotecas europeas con mayor número de manuscritos. Delante de la biblioteca hay una estatua de Lessing, el iniciador de una de las líneas más ricas del trabajo teatral europeo.■



Fragmentos de *Dramaturgia de Hamburgo* de Gotthold Ephrain Lessing

23 de junio de 1767

Los actores ingleses, en la época de Hill, actuaban con una falta de naturalidad excesiva. Especialmente su juego trágico era en extremo salvaje y exagerado; cuando tenían que expresar pasiones violentas, gritaban y gesticulaban como posesos; y el resto era declamado en un tono de solemnidad rígida y exorbitante, que delataba al comediante en cada sílaba. De ahí que, cuando decidió representar su traducción de Zaïre, confiase el papel de Zaïre a una mujer joven que jamás había actuado en la tragedia. Lo juzgaba así: esta joven tiene sentimiento, buena voz, buena figura y dignidad; no ha adquirido aún el falso tono de lo teatral, no necesita corregir previamente los defectos; con tal que, durante unas horas, pueda convencerse a sí misma de ser realmente lo que representa, le bastará tan sólo con hablar como le dicte su lengua y todo irá bien. Y así fue, y los pedantes del teatro que, contra la opinión de Hill, afirmaban que sólo una persona muy ejercitada y con mucha experiencia podía dominar un papel semejante, quedaron en ridículo. La joven actriz era la mujer del actor Theophilus Cibber, y este primer intento, a sus dieciocho años, resultó un golpe maestro. Es curioso que también la actriz francesa que interpretó por primera vez el papel de Zaïre fuese una principiante. La joven encantadora señorita Gaussin conquistó de pronto una gran fama, y el propio Voltaire quedó tan prendado de ella, que hubo de lamentar amargamente su vejez.

19 de abril de 1768

No soy actor ni poeta.

Alguna que otra vez se me concedía, eso sí, el honor de considerarme un poeta dramático. Pero tan sólo porque se me conocía mal. No habría que sacar tan generosas conclusiones de algunas tentativas dramáticas que me he atrevido a hacer. No todos los que cogen un pincel y gastan unos colores son pintores. Las primeras de tales tentativas fueron escritas en unos años en los que las ganas de escribir y la facilidad para hacerlo podían pasar por la genialidad. Y lo que resulta soportable en las piezas posteriores, soy muy consciente de que lo debo única y exclusivamente a la crítica. No siento en mi interior la fuente viva que se abre paso por su propia fuerza, se desparrama en abundantes chorros, frescos y puros: todo he de extraerlo con esfuerzo de mi interior, mediante bombeos y a través de cañerías. Sería bien pobre, frío y miope, si no hubiese aprendido de algún modo a aprovechar modestamente tesoros ajenos, a calentarme en otros fuego y a reforzar mi vista con las lentes del arte. Por ello me he sentido siempre avergonzado o disgustado cuando he leído o escuchado juicios negativos sobre la crítica. Dicen que ahoga el genio, y yo me complacía en creer que había recibido algo muy próximo al genio. Soy un cojo que jamás podrá sentirse edificado por un panfleto contra las muletas.

Ahora bien: así como las muletas ayudan al cojo a desplazarse de un lado a otro pero jamás podrán convertirlo en un corredor, así ocurre también con la crítica.

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

En una época así, qué soledad no sentirá el que no siente apego sino a las cosas del espíritu. ¿Para quién escribirá cuando, en medio de los gritos y los ladridos políticos, los oidos se hayan vuelto sordos a las delicadas medias tintas? […] ¿Dios mío, qué instintos tan bestiales se desencadenan en tu Nombre! No, el mundo no tiene ya sitio para la libertad del corazón… ¡Muérete tú también, Erasmo!

Stefan Zweig: *Erasmo de Rotterdam.*

Hay que preguntarse una y otra vez qué ha pasado para que, a partir de la década de los ochenta, haya habida tanta unanimidad entre los expertos, sus *think tanks* y muchos medios de comunicación para imponer la extravagante idea de que las lecciones de la historia ya no cuentan, que cada sociedad no era más que arcilla modelada por las leyes de la economía, y que la revolución tecnológica y de mercado iban a disolver las diferencias entre las naciones y los ciudadanos.

Joaquín Estefanía: *Aquí no puede ocurrir.*

¿Y si Oscar Wilde tiene razón y no hay verdad más profunda que la apariencia? ¿Se puede ser aburrido y normal no solo en la superficie, sino también en lo más hondo, y aun así ser artista? ¿Es posible, por ejemplo, que T. S. Eliot fuera en el fondo un aburrido y que su afirmación de que la personalidad del artista es irrelevante para su obra no fuese más que una estratagema para ocultar su sosería? Es posible, pero no lo cree. Si la cuestión se reduce a elegir entre creerse a Wilde o a Eliot, siempre creerá a Eliot. Si Eliot elige parecer aburrido, elige vestir traje y trabajar en un banco y llamarse a sí mismo J. Alfred Praufrock, tiene que ser un disfraz, parte de la malicia que el artista necesita en la era moderna.

J. M. Coetzee: *Juventud.*

Aquí la cuestión clave radica en una sociedad para la que los conocimientos o vivencias en profundidad resultan cada vez más prescindibles, problema que empieza en la enseñanza primaria y acaba en la misma universidad, unos modelos docentes basados en la atiborrada dispersión de menudencias impartidas también en medio de la masificación. Entonces, la mayoría de la población, al fin, sabe aproximadamente idénticas cosas y a un nivel semejante, con lo que cada dos o tres días nos encontramos con que todos nos vamos diciendo lo mismo sobre la vida y las ideas a tenor del dictado de la actualidad y de las interpretaciones con que nos es servida.

Baltasar Porcel, *La Vanguardia*, 25 de abril de 2004.

Un espectro recorre Europa: el del crimen organizado. Desde hace más de dos siglos en nuestro continente existen sociedades democráticas regidas por normas libremente aceptadas. Hoy las amenaza la ruina por culpa de los señores del crimen organizado. Los cárteles del crimen constituyen el estadio supremo y la propia esencia del modo de producción capitalista. Se benefician en gran medida de la deficiencia inmunitaria de los dirigentes de la sociedad capitalista contemporánea. La globalización de los mercados financieros debilita el Estado de derecho, su soberanía, su capacidad de respuesta. La ideología neoliberal que legitima —pero aún: que «naturaliza»— los mercados unificados difama la ley, debilita la voluntad colectiva y arrebata a los hombres la libre disposición de su destino.

Jean Ziegler: *Los señores del crimen.*

La principal preocupación de la mayoría de los intelectuales y escritores es cómo conseguir que te paguen por lo que te gusta hacer. Creo que, en su inmensa mayoría, aceptarían dinero procediese de donde procediese.

Donald Jameson, 1994, citado por Frances Stnor Saunder, *La CIA y la guerra fría cultural.*

Los seres como yo deben acostumbrarse a la soledad. Y, cuando uno se queda solo, lo único que puede hacer es estudiar.

I. B. Singer: *Los fuertes* (relato dentro de *Un día de placer).*

Para entonces [1914], todo el mundo tenía claro que los valores artísticos del siglo XIX se habían venido abajo, que se había iniciado una nueva tradición artística y que un vivo deseo de producir un nuevo tipo de arte para el siglo XX encontraba amplio eco. El que este vivo deseo se manifestase en concepciones de las que unas eran geniales y fecundas, en tanto que otras eran necias y estériles, era algo que importaba poco.

Douglas Cooper: *La época cubista.*

Me haces pensar en esos sociólogos que se imaginan que el culto a la juventud es una moda pasajera que nació en los años cincuenta, y que conoció su apogeo a lo largo de los años ocheta, etc. En realidad, el hombre ha estado siempre aterrorizado por la muerte, nunca ha podido enfrentar sin terror la perspectiva de su propia desaparición, ni siquiera de su propio declive. De todos los bienes terrenales, la juventud física es sin duda el más precioso; y hoy día sólo creemos en los bienes terrenales.

Miche Houellebecq: *Las partículas elementales*

La casa vieja
Réquiem por un torero
de Enrique Lenza

Ignacio del Moral

La Casa Vieja
Réquiem por un torero

de
Enrique Lenza

Edición:
La Avispa,
Madrid 2004

Enrique Lenza es un autor de larga trayectoria, miembro de la **AAT** desde sus orígenes, y tesorero de la misma en los tiempos heroicos. Actualmente ejerce esa función en la Asociación Colegial de Escritores.

Su larga trayectoria teatral empieza en 1961, creando el grupo La Careta, aunque su primer texto conocido como dramaturgo, la *Voz ayer perdida*, data de 1985. Desde entonces ha escrito, estrenado y/o publicado.

Las dos obras que componen el volumen que nos ocupa ofrecen sendas muestras del registro y estilo del teatro de Lenza; un teatro muy arraigado en temas cercanos y de técnica tradicional, que muestran un uso eficaz y cuidado del lenguaje y más atención por la construcción de los personajes y sus circunstancias que por la acción dramática, que en ambos casos es bastante sencilla.

Es un teatro inmediato, de vocación popular, que no pretende plantear inquietud o zozobra en el espectador, sino una reflexión exenta de amargura, y con un amable sentido del humor.

La primera obra, *La casa vieja,* dividida en dos actos muy claro y separados por un año de tiempo (circunstancia o procedimiento que se repite, curiosamente en la segunda obra), los avatares de unos personajes, habitantes de un viejo inmueble en Lavapiés, pertenecientes a un mundo que se desvanece y que reciben la noticia del próximo derribo de la casa, sus reacciones y finalmente su resignación. Al hilo de esta acción principal, se cuenta la historia de amor callado y frustrado de dos miembros de la segunda generación, ya maduros, que en el mismo momento de abandonar la casa, se dan cuenta de lo irrecuperable el tiempo perdido.

Es inevitable encontrar, si que ello suponga menoscabo, ecos de *Historia de una escalera.* Como decíamos, hay más interés en la descripción de los personajes que en la historia, que se basa simplemente en el anuncio del desahucio en la primera parte y la llegada del mismo en la segunda.

El texto se autocalifica de «sainete» y realmente responde bastante fielmente a lo que entendemos por tal: todo se mueve a un nivel conversacional, sin conflictos intensos entre los personajes, que forman un cuadro compacto, ya que el antagonista es externo, es el tiempo, los cambios... cada personaje afronta sus circunstancias con diferentes armas, pero todos son tratados con idéntica benevolencia.

Réquiem por un torero es también más el retrato de un personaje que el desarrollo de una trama, ya que ésta puede reducirse a su enunciado: un torero en la cumbre decide fingir su muerte para, un año después, regresar, sorprendiendo a todo el mundo.

Lo más interesante de esta pieza, que se presenta como «tragicomedia», es el personaje del torero, Reyes Luján, verdadero figurón (por otro lado, es el único personaje con nombre de la obra; los demás son designados por sus oficios: apoderado, mozo de espadas, periodista). El texto demuestra conocimiento y amor por el mundo de los toros, y se ha dotado al personaje de un perfil complejo y ambiguo, que a veces rodea lo contradictorio, pero que le hace muy singular: es un hombre culto, autocrítico a la vez que vanidoso, que ha probado suerte en el teatro como autor, amargado y al mismo tiempo ingenuo... un personaje que despierta sentimientos ambivalentes en el lector y cuyo propósito disparatado le torna en una suerte de excéntrico. A pesar de lo artificioso del planteamiento, el tono que se emplea es curiosamente comedido, sin entrar el autor en las posibilidades de comedia que ofrece, que sólo se esboza en la escena del falso velatorio, centrando de nuevo su atención, en el segundo acto, cuando el plazo que se ha concedido para su «resurrección» está a punto de acabar y el protagonista, que a soportado el aislamiento a duras penas, se

dispone a regresar a la vida, con resultado que no desvelaremos, pero plenamente coherente.

EL presente libro constituye una buena ocasión de acercarnos al teatro de Lenza, poco conocido, y revela a un autor veterano y sereno, conocedor y amante del teatro, apegado a formas y temas tradicionales, poseedor de una técnica sencilla y poco amante de alharacas ni sorpresas. Leer estas obras es como mantener una grata conversación de café con alguien a quien conociéramos desde siempre pero con quien no hubiéramos tenido ocasión de intimar. ■

Desequilibrios. **Un Eduardo más**

de Miguel Signes

Santiago Martín Bermúdez

Un Eduardo más

de
Miguel Signes

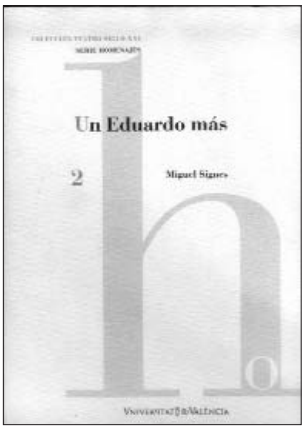
Colección
Teatro Siglo XXI

Editorial:
Universitat de València, 2003

En esta obra, Miguel Signes tiene como referencia permanente el *Eduardo II* de Marlowe. Signes advierte que no es adaptación, y no lo es, en modo alguno; pero tampoco se trata de una obra ajena a Marlowe, que Signes hubiera extraído sólo de las fuentes históricas de aquel turbulento comienzo del siglo XIV y la vida excesiva y desdichada de Eduardo. Es teatro a partir del teatro, arte que se basa en el arte y de ahí extrae su verdad y su fuerza. Para que nos orientemos, el autor evoca a Stoppard y su *Rosencrantz y Guilderstern.* Hay que reprocharle a Signes el título. Porque es modesto, y en su timidez oculta una opción compleja y rica sobre el asunto tratado. Es más modesto un título como *Un Eduardo más* que aquel *Anfitrión 38.* Sin embargo, y felizmente, el tratamiento de la obra es de una inmodestia total y plantea la base de un espectáculo original, poderoso e inteligente.

La dramaturgia edificante de los grandes conflictos históricos nos acostumbró al enfrentamiento entre los buenos y los malos. El paradigma podría ser el *Don Carlos* de Schiller (por no poner un mal título), de amplia descendencia, que nos cuenta lo bueno que son el infante y su amigo, y lo malo que es el rey. Nuestro tiempo, que ya cuenta con muchas décadas y no se deja engañar con tanta facilidad, prefiere los conflictos entre dos locuras, dos sinrazones, dos desviaciones. Eduardo altera provisionalmente un equilibrio, como siempre ha hecho esa raza de trágicos desequilibradores (de Edipo al joven faraón de Kabalerowicz, pasando por Godunov y el falso Dimitri). Nada le justifica, porque no actúa en nombre de una causa ni nada por el estilo. Pagará por esa alteración, y el regreso a la legitimidad será largo y doloroso para todos.

La sinrazón de Eduardo roza la locura por un exceso de subjetividad. Eduardo podría haber sido un loco cualquiera de no haber ocupado el poder. Es el poder el que permite enloquecer así, y es la lucha de poder lo que provocará su caída. Porque Eduardo cree ser el poder, y no es sino una parte de él. Para ejercerlo, ha de respetar la constitución. La constitución en sentido antiguo, no como ley de leyes escrita y promulgada, sino como serie de normas, usos, costumbres e incluso prejuicios que pueden admitir el cambio, pero jamás el desequilibrio. Burke, a finales del siglo XVIII, definió este tipo de constitución prescrita por el tiempo, la historia, el equilibrio de las clases; esa definición la sacó el irlandés de observar la historia británica, no la inventó. Eduardo se opuso a uno de los estadios de esa constitución que avanzaba en el tiempo; pretendió oponerse a los nobles, a sus derechos o privilegios, y propició el desequilibrio. Y éste pidió a gritos su restauración, pues está en la naturaleza de la crisis la nostalgia de la mesura, cuando



no de la armonía. Es importante la homosexualidad de Eduardo, rasgo de rebeldía y modernidad, si queremos, pero no es sino la parte del desequilibrio más chocante para determinados usos y costumbres, la más colorista. Además, Gaveston, su favorito, cae pronto. Se dibuja un desequilibrio para terminar con otro (Isabel y Mortimer, reina y favorito adúlteros, contrafiguras de Eduardo y Gaveston). Eduardo III, al alcanzar la mayoría, tendrá que castigar a los que castigaron, para la recuperación total del equilibrio; que, en rigor, no llegará hasta que se encuentre de veras un enemigo exterior, y para ello será providencial la guerra que se llamará de los Cien Años.

La obra de Signes examina la pérdida del equilibrio y el martirio del rey y hombre para la recuperación de aquél; y lo hace a la luz de lo que define al personaje mismo: la subjetividad, el recuerdo, la percepción alterada, la reconstrucción. La manera de plantear la exposición y los cambios de espacio y de tiempo resuelven esta obra singular de Miguel Signes en que la historia se mezcla con los fantasmas y con la memoria, a veces confusamente identificados. El pensamiento estricta y puramente teatral de Signes se desarrolla también en el desdoblamiento de los actores en virtud de esa subjetividad, de ese recuerdo, o de las sugerencias que lo escénico aporta a la narración y al conflicto. Las sugerencias son muchas, y están pensadas para un escenario más que para lectura. Una puesta en escena de esta obra rica y cargada de sugerencias podría dar un espectáculo de gran belleza en el que plástica y concepto serían mutuamente fértiles. Brindemos porque suba pronto a los escenarios.

Es una bella edición de la Universidad de Valencia, con un espléndido prólogo de Jaime Siles, que provoca la envidia de quien esto escribe. ■

El sol apagado. Ceremonia y sacrificio de Guillermo Tell

de Xabi Puerta

Virtudes Serrano

El sol apagado. Ceremonia y sacrificio de Guillermo Tell

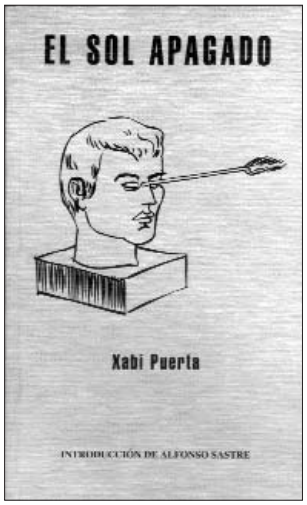
de
Xabi Puerta

Introducción
Alfonso Sastre

Edición:
Universidad de Murcia. Antología Teatral Española

Este texto de Xabi Puerta, autor que surge en el panorama de la dramaturgia española de los años noventa del pasado siglo con obras como *La piel prestada, El amante de Lilí Marleen* (en colaboración con Paco Obregón), *La derrota del ocaso* y *Perros de la lluvia,* entra a formar parte, con el número cuarenta y uno, de la excelente Antología Teatral Española de la Universidad de Murcia, donde se vienen publicando desde 1986 obras de autores españoles vivos. Posee el volumen un doble interés: el que proporciona el conocimiento de un nuevo texto dramático, y el hecho de que éste venga precedido de una «Introducción» —Pequeño prólogo para un gran sacrificio (teatral)— del dramaturgo Alfonso Sastre, inspirador en este caso del tratamiento temático de la obra que presenta.

Sabido es que el autor de *Escuadra hacia la muerte,* padre de la tragedia compleja y de la comedia compleja, desarrolla así mismo una incesante actividad teórica que ha visto la luz en los últimos años en la editorial Hiru; de ella ha dejado una valiosa muestra en las palabras que dan pórtico a la pieza que ahora presentamos. Allí comenta los ascendientes teatrales del mito de Guillermo Tell, personaje legendario que él sometió a revisión dramática en 1955 en *Guillermo Tell tiene los ojos*



tristes, protagonista ahora de la obra de Puerta, y reflexiona sobre el sentido de las versiones que preceden a este *Sol apagado* con el que el autor joven rinde homenaje al maestro, como recuerda en «Nota del autor»: «He tejido esta nueva obra que toma de la de Alfonso aquella hipótesis que vino a contravenir, de raíz, la leyenda originaria…» (p. 35).

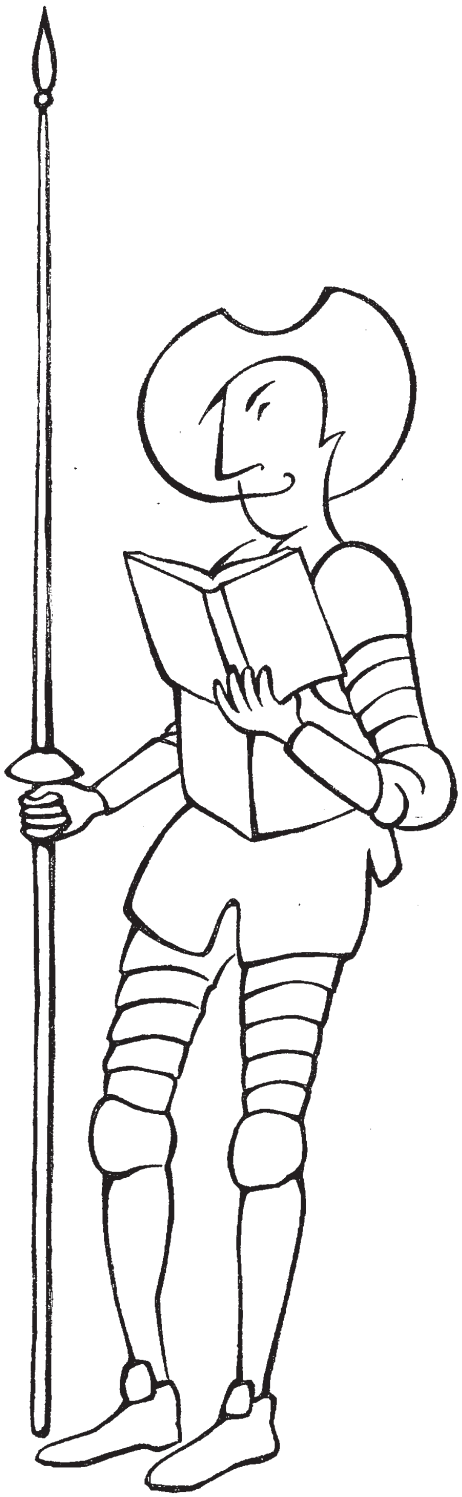
En noviembre de 1955, según «Noticia» del propio Sastre, él presentó a José Tamayo su obra sobre el arquero suizo, «una ruptura del viejo mito», que fue prohibida por la censura. En aquellos años centrales del siglo XX el texto de Sastre sufrió las consecuencias de configurarse como una «tragedia política» contra la dictadura. La obra, al igual que ahora la de Xabi Puerta, se instalaba dentro del teatro de marco histórico con valor especular hacia el presente; en ambas se produce el análisis crítico de los mecanismos aniquiladores del poder y la reflexión sobre el destino y la condición de sus víctimas. Como es posible observar y he afirmado en otras ocasiones, los autores jóvenes de hoy mantienen, como los más veteranos representantes de nuestra dramaturgia actual, un evidente compromiso con la sociedad que les ha tocado vivir y con la historia de la que son coprotagonistas.

Alfonso Sastre concibió su fábula dramática sobre Guillermo Tell con una variante sustancial sobre las existentes al hacer que el héroe no acertase su blanco, elemento éste que se reutiliza en la atractiva propuesta espectacular de Xabi Puerta, quien se aparta de la linealidad del relato histórico para trazar todo su proceso dramático como una inmersión en la mente atormentada del arquero en el instante de ir a disparar su flecha en dirección a la manzana colocada sobre la cabeza de su hijo; tal construcción dramatúrgica significa ésta entre las demás versiones, como bien indica Sastre. Tell sufre alucinadas imágenes de las que se hace eco la escena para presentar ante el espectador el miedo del héroe-víctima y su ineludible obligación de actuar, misión que le recuerdan con diversos tonos las voces del resto de los personajes («Si tú no disparas, Guillermo, ¿quién más querrá tener hijos en los Cantones?»). El texto posee una feroz fuerza dramática, procedente de la catástrofe presentida y consumada, y un hondo lirismo que resulta de la noción de falibilidad que transmite la figura de Tell enfrentada a su destino y de la palabra poética de Hegdwig, su mujer, en los soliloquios de los cuadros primero y decimotercero.

La pieza está dividida en veinte cuadros pero sólo los protagonizados por Hedwig poseen aspecto real. Ella representa la razón y la fuerza. Ella sabe a lo que se enfrenta y lo que arriesga, y cuando ha de soportar la vejación y el engaño por parte del dictador, su digna figura reaparece sin signos de víctima porque, lejos de resultar envilecida por la afrenta de la que ha sido objeto, consigue que el estigma quede en quien cometió la felonía. Su serena actitud tras la violación propia y la muerte de su hijo convierte a su figura en soporte de la lucha que está llevando a cabo el imbatido arquero. Así mismo él, cuando el sol se apaga es cuando adquiere grandeza y fuerza, la misma que poseen los que son capaces de levantar «el viento de San Gotardo».

La obra se formula como una tragedia en la que juega un papel importante el coro de Ciegos de Uri y también, según indica Sastre en su introducción apoyándose en los términos del subtítulo («ceremonia y sacrificio»), se concibe como un «auto sacramental, celebrado en el altar de esa conciencia agónica, como una especie de eucaristía en forma de oratorio» (p. 15) en la que destacan los aspectos de carácter ritual. Pero sobre todo, como explica su autor en el «Postfacio», se trata de «una historia sobre el miedo y la entereza, sobre la dignidad y la rebeldía, sobre el compromiso y la responsabilidad, sobre la desaparición y la pérdida» (p. 128). Es una obra que habla con desdichada vigencia de opresores y oprimidos, de verdugos y de víctimas.

Por fortuna *El sol apagado* ya ha sido objeto de un montaje a cargo de la compañía cordobesa Bocanegra Teatro, a cuya petición respondió Xabi Puerta al componerla. La oportuna edición que ahora presentamos, acompañada de una útil «Biobibliografía», favorece su pervivencia y su conocimiento a través de la lectura, puesto que ya nadie duda de que «el teatro también se lee». ■



El teatro también se lee. Es claro que ha nacido para ser representado y que esa es la ilusión de cualquier autor, y que nada es comparable a la experiencia de ver la puesta en escena de una gran comedia. Lo que quiero decir es que para el amante del teatro sobre todo cuando se vive en provincias y no anda muy sobrado de recursos, sustituir el espectáculo por la lectura se convierte en una necesidad, porque así puede conocer las grandes obras del teatro universal, incluso en su versión original, lo cual constituye una forma de preparación cultural nada deleznable.

Sí, el teatro también se lee y por no poca gente. Y en especial, yo diría que por los propios autores, sobre todo en su período de formación. Porque leer teatro también vale, además de para llenar dignamente las horas de ocio, para que el lector empedernido se pueda convertir en ocasiones (lo cual es fantástico) en un ilusionado autor. Es más, yo diría que la experiencia teatral puede servir, y mucho, al mismo novelista. ¿No es ese el caso del propio Cervantes, cuando crea *El Quijote?* Así, lo que había comenzado como un monótono monólogo del hidalgo manchego, en su primera salida en busca de aventuras, se transforma prodigiosamente, cuando irrumpe en escena Sancho Panza, en los jugosos diálogos entre el hidalgo y su rural escudero. Y es como si, de pronto, la inmortal novela se convirtiera en una interminable pieza dramática, que no en vano Cervantes había creado antes su *Numancia.*

De modo que, por muy buenas razones, el teatro también se puede leer. ■

Manuel Fernández Álvarez
Académico de la Real Academia de la Historia

Una visita al Salón del Libro de París

Santiago Martín Bermúdez

Alguien tenía que acudir al «Salón del Libro de París» en representación de la directiva de la **AAT** para darle un impulso al proyecto de Federación europea de asociaciones de autores. Y fuimos Íñigo Ramírez de Haro y yo. Fue unos días después del espantoso atentado de Madrid, y recibimos muchas muestras de adhesión, condolencia e indignación. Fue, por otra parte, mes y pico antes del escándalo que se montó con la obra innombrable de Íñigo en el Círculo. Se trataba de continuar lo ya hecho en noviembre pasado, cuando durante el **Salón Internacional del Libro Teatral** se presentó una declaración firmada por directivos de las asociaciones de Alemania, Francia, Portugal y España.

El «Salón del Libro» es participativo, ágil, abrumador, interminable, inabarcable, increíble. Nos perdimos varias veces por allí en busca de nuestros socios, colegas y anfitriones. Tenían éstos, los de la EAT (Écrivains auteurs de théâtre), un dispositivo muy bello y muy funcional: un ámbito separado en una punta del Salón, con plataforma, megafonía, asientos para el público y muchas actividades, dirigidas éstas en su mayoría por la infatigable y eficaz Louise Doutreligne, que es mi equivalente en la organización francesa. Al lado de esa especie de salón de actos que también era teatro, había un montón de puestecillos con libros de editoriales que publican literatura dramática, y allí había libros de autores españoles traducidos al francés: Paloma Pedrero, José Sanchis Sinisterra, Carles Batlle, Rodolf Sirera, Itziar Pascual, Ignacio García May y unos cuantos más. En esos puestos dejamos libros y revistas de nuestra asociación. Asistimos a mesas redondas y participamos en una de ellas, con asistencia de Michel Azama, presidente de la EAT, en la que se anunció el proyecto de Federación. Con una novedad: un directivo de la asociación belga. Ya tenemos un borrador de Estatutos, y en estos momentos lo estudian las asociaciones implicadas, las que van a ser la base de la futura organización europea.

Las discusiones fueron intensas e interesantes. En la mesa redonda, Íñigo no se anduvo con chiquitas, ya saben cómo es este hombre. Actuó (la palabra es ésa) de tal manera, que yo me sentí obligado a hacer el papel de hombre sensato, por una vez. La dialéctica fue tal que al final yo acabé sensatísimo y él más allá del Íñigo de siempre. Menos mal que no nos veían nuestros compatriotas. Los franceses, en cambio, se divirtieron mucho. No hay nada como hacer el trabajo duro como si aquello fuera placentero. No lo era, no pudimos siquiera ir al Louvre ni a la Torre Eiffel, que es lo que se hace cuando uno va a París.

La EAT organizó una cena en el restaurante del Teatro del Rond-Point des Champs Élysées, y allí se sellaron las conclusiones finales. De momento, nuestros objetivos son la discusión de los Estatutos, la definición de una sede y la entrada en funcionamiento, lo más dinámico posible, de los cuatro o cinco países que van a ser pioneros y motores de este proyecto europeo, que queremos realista. Tanto, que nos hemos propuesto esta utopía en el momento mismo en que se cumple una: la de la Europa de los veinticinco.

Íñigo y yo queremos agradecer la acogida de la EAT, y en especial de Susana Lastreto, Michel Azama, Louise Doutreligne, Luc-François Grenier y el entrañable Claude Demarigny, que consiguió que no nos perdiéramos más ni en el Salón ni en la calle. ■

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

MINISTERIO DE CULTURA
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