LAS PUERTAS DEL DRAMA

Revista de la ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

300pta. Siglo xx. Primavera 1999. Número (–2)

Fernán Gómez: un cómico en la Academia

por Eduardo Haro Tecglen

Síntesis prematura

o cierre provisional **por inventario de fin de siglo**

por Patrice Pavis

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

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
Juan Polo Barrena

VOCALES
Fernando Almena Santiago
María Jesús Bajo Martínez
Josep María Benet i Jornet
Fermín Cabal Riera
Salvador Enríquez
Yolanda García Serrano
Raúl Hernández Garrido
Manuel Lourenzo
Ignacio del Moral
Miguel Signes Mengual

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Ignacio del Moral
Santiago Martín Bermúdez
Salvador Enríquez

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro

IMPRIME
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR
300 pta.

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
1.000 pta.

NÚMERO ATRASADO
500 pta.

OTROS PAÍSES
1.500 pta.

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:
C/ Sagasta, 28, 5º. 28004 Madrid
Tfno. y fax: 915 94 47 98

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

S U M A R I O

3. **Tercera [a escena que empezamos]**
La creación inducida
Jesús Campos García

4. Síntesis prematura o cierre…
Patrice Pavis

13. Casa de citas o camino de perfección

14. La vitalidad de la escritura dramática actual
César Oliva

16. **Entrevista**
Grumdberg y Novarina
Santiago Martín Bermúdez

23. Teatro en Francia. Alrededor de los autores
Irène Sadowska Guillón

28. Tan cerca y tan lejos
Fernando Gómez Grande

30. **Entre autores**
Alfredo Castellón, Juan Mayorga José Luis Miranda y Yolanda Pallín
La huella de Beckett

37. **Cuaderno de Bitácora**
Una estrella
Paloma Pedrero

39. **Libro recomendado**
Semiótica teatral de Ann Ubersfeld
Borja Ortiz de Gondra

41. **Reseñas**
***Teatro breve* de Alberto Miralles.** Por Magda Ruggeri
***Las tendencias de la transición, muy al desnudo* de Ángel Berenguer y Manuel Pérez.** Por Ignacio Amestoy
Acotaciones. Por Cristina Santolaria

47. **El teatro también se lee**
El texto teatral y la intimidad
Carlos París

48. Fernán Gómez, un cómico en la Academia
Eduardo Haro Tecglen

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural

CAJA MADRID OBRA SOCIAL

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales

GOBIERNO de CANTABRIA
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

LA CREACIÓN INDUCIDA

por Jesús Campos García

"A mí no me estimulan los paisajes, sino las palabras", me decía una poetisa amiga nuestra, por lo demás teatrera; a mí, en cambio, me tientan los conflictos (hoy tan denostados), y tal le ocurrirá al músico con los sonidos o al escultor con los volúmenes. Son nuestros juguetes: que, en virtud del juego, se convierten de insignificantes en significativos. Y así, como quien sale de copas por ver qué se tercia, el creador alterna con los materiales de su creación. Los mira, los observa, se hace conocedor de los signos, y acaba estableciendo un flujo y reflujo, como si de un intercambio de miradas se tratara, entre el interior que necesita ser expresado y el exterior con el que se expresa.

Conocer el territorio, dominar el medio, poseer las claves, es en definitiva tan necesario como tener algo que contar. Con la diferencia de que mientras lo segundo se hace a nuestro pesar, lo primero se hace a nuestro placer. Siempre me gustó decir (el vicio de las metáforas) que la creación no es sino el vómito de aquello que la vida nos indigestó. De ahí la importancia de ser ducho en la preparación de brevajes con los que aliviarnos, y de ahí también la conveniencia de estar abierto a las distintas farmacopeas que en el mundo se puedan o se hayan podido producir. La necesidad de intercambiar, de inducir y de ser inducido en estos juegos de conocimiento, es tan innegable como el hecho de que todo parto tuvo su origen en un contagio. Lo demás es masturbación.

Y no seré yo quien le niegue a nadie el derecho a autoestimularse según le plazca, si bien no puedo evitar una cierta perplejidad ante quienes manifiestan su desinterés por la creación de los demás. Yo no sabría avanzar sin el avance de los otros (nada que ver con la uniformidad ni el mimetismo). ¿Quién no ha sentido la necesidad de escribir tras una lectura? (Otra cosa ya son los resultados). Recuerdo como unos poemas de Gil de Biedma me hicieron poeta por unas horas. O como un espectáculo de espléndido acabado formal sobre textos de García Lorca manipulados me estimuló, esta vez por rechazo, a escribir *El profanador de sepulturas.* Estar conectado al magma creativo es vital para todo creador.

Siendo esto así a nivel individual, o al menos yo así lo entiendo, no lo es menos a nivel colectivo. La dramaturgia de un país no puede producirse aislada y con mentalidad de campanario, sin más horizonte que el de sus fronteras, pues por mucho que nos enriquezca la exaltación de lo propio, más nos empobrece la negación de lo ajeno. La pureza cultural, al igual que la pureza étnica, no es más que una entelequia que solo existe en las mentes de quienes, a la postre, acaban propugnando limpiezas (con toda la suciedad que tales limpiezas conllevan). La historia de la creación artística es una suerte de influencias, de mestizajes, de fusiones, también de rechazos, que se derivan del conocimiento de la obra de los demás. Estímulos que, con su intercambio, determinaron la evolución del arte (en nuestro caso, de apellido escénico) en un proceso que hoy culmina con esta eclosión de modos de hacer que constituye la contemporaneidad.

En esta actitud pluricultural se inscribe nuestro propósito de abrir **Las puertas del drama** a cuanto suceda en otras latitudes, con el convencimiento de que conocer otras realidades nos servirá para modificar la nuestra, y en no pocas ocasiones para constatar como lo que aquí nos acontece no dista tanto de lo que ocurre fuera de nuestras fronteras.

Situarnos, tomar conciencia de nuestra posición en el mundo, es el paso previo e inexcusable que tenemos que dar antes de acometer otras empresas de más envergadura, con las que deberíamos ir acortando las distancias de ese abismo que la historia fue abriendo siglo a siglo y que en un pasado reciente acabó haciéndose insondable. ■

Síntesis prematura

o cierre provisional **por inventario de fin de siglo**

[Patrice Pavis]

Texto de la conferencia pronunciada en Madrid el 26 de noviembre de 1998, en el Congreso Internacional "Autor teatral y siglo XX"

¿Es posible imaginar cómo serán el teatro o la escritura dramática en el siglo próximo, teniendo en cuenta que, inundados por tantas experiencias y tantas informaciones fragmentarias, apenas si sabemos lo que nos reserva nuestro propio fin de siglo?

"Hay necesidad de formas nuevas", exclamaba el Treplev de *La Mouette,* cuando el siglo anterior agonizaba. Hoy, nadie sostendría lo contrario; y, sin embargo, ¿de qué formas hablamos? ¿Bastaría con prolongar las líneas de fuerza que creemos distinguir en una decena de obras pertenecientes a estos últimos diez o veinte años para, así, hacernos una idea, siquiera esquemática, de lo que será la escritura teatral por los siglos de los siglos o, cuando no, al menos, en las próximas temporadas?

¡Supongamos que sí! Supongamos que las obras de Vinaver, Calaferte, Koltès, Bourdet, Rousseau, Lagarce, Lemahieu y Jouanneau se prolongan a través de sus autores, o bien, que son reemplazadas por otras situadas en esta línea de la creación dramática actual que se prevé más orientada hacia el futuro.[1] Se trataría aquí, en suma, de partir de las características generales de estos textos tan diferentes entre sí, de su hermenéutica, de su visión del mundo y del tipo de puesta en escena que piden, para tratar de imaginar cuáles serán los frutos que otorgarán a la próxima o próximas generaciones.

Una escritura poéticamente literal

Todas estas obras, elegidas al azar de los muestreos, aunque procurando abrir el abanico de posibilidades y favorecer la diversidad de puntos de vista, ofrecen la impresión de una comunidad de intereses, como si los autores, esos "solitarios intempestivos"[2], hubieran dado su palabra de entenderse en lo esencial.

1º) Estos textos dramáticos son perfectamente legibles, son literarios y deben ser tomados de manera literal. Comparadas con las del período precedente (el del absurdo o de Beckett), estas obras son comprensibles, al menos en el detalle de su escritura, más que en su anécdota o en su subtexto. Lo más sencillo, para comprender estos textos, es –insistimos– tomarlos al pie de la letra, sin buscar en ellos sentidos metafóricos u ocultos. Aunque son complejos, polisémicos y, con frecuencia, indeterminados, se dejan descifrar mejor en su nivel primario.

2º) No se trata, como ocurría algunos años antes, de fragmentos o materiales recopilados de aquí y de allí, un modo de "hacer teatro de todo" (Vitez), sino de textos extraídos de un vaciado orgánico, el de un autor auténtico y el de un asunto ya rehabilitado, tras los excesos del estructuralismo. Estos textos de autor se leen como obras literarias y no como escenarios proyectables, como bosquejos o como cañamazos para la improvisación o para el juego. Es cierto que han sido escritos "para la escena", por autores que conocen bien todos los secretos de ésta, pero no han sido redactados desde la perspectiva de una puesta en escena considerada entre sus diversas opciones. Estos autores, en efecto, tendrán buen cuidado, en lo sucesivo, de no depender para su existencia de la buena voluntad de un director escénico. Vinaver afirma que ellos tienen "interés en distanciarse de las prácticas escénicas y en

[1] El corpus comprende las obras siguientes, todas ellas escritas entre 1984 y 1996:
Michel Vinaver: *Portrait d'une femme* (1984)
Louis Calaferte: *Un Riche, trois pauvres* (1986)
Bernard–Marie Koltès: *Dans la solitude des champs de coton* (1987)
Gilles Bourdet: *Rue chaude* (Théâtre sans importance) (1987)
Josanne Rousseau: *Un peu d'effroi* (1988)
Jean–Luc Lagarce: *J'étais dans ma maison et j'atendais que la pluie vienne* (1994)
Daniel Lemahieu: *Nazebrock* (1996)
Joël Jouanneau: *Allegria* (1996)

[2] Por retomar el bello nombre de la editorial de textos teatrales dirigida por François Berreur.

concentrarse en la producción de textos 'autónomos', [...], textos que imponen su existencia por su sola evidencia en el plano poético".[3]

3º) Estos textos poseen a veces un amaneramiento inesperado en tanto que reposa sobre temas más bien sórdidos *(Nazebrock, Dans la solitude):* resulta de ello un estilo heroico-cómico, situado en la tradición de los disfraces de los siglos XVII y XVIII. Su lenguaje posee una fuerte impronta clásica, tanto si el amaneramiento es positivo (Koltès, Lagarce) como si es negativo (Lemahieu, Bourdet, Calaferte). Este amaneramiento y esta artificiosidad en la expresión no excluyen, sino todo lo contrario, una autenticidad en los personajes y en las situaciones.

4º) Los textos son, por otra parte, más fáciles de representar, de interpretar sobre la escena por un actor, que de leer, como si bastase con desenvolverlos, con sacarlos de la caja del libro para desplegarlos sobre la escena y hacerlos así accesibles a la mirada del espectador. Un taller en el que se cotejen varios de estos posibles desarrollos es, con frecuencia, la mejor vía de acceso a esta dramaturgia.

5º) La escritura posee, en efecto, una gran intrincación retórica y se hace necesario proporcionar a la frase –mediante la lectura o mediante la interpretación escénica– los apoyos vocales y gestuales necesarios para que aparezca límpida y lineal (Lagarce, Koltès, Vinaver, Jouanneau). La retórica de la frase y de la voz va frecuentemente acompañada por un retorno a una oralidad propia de la lengua poética, bien sea lírica *(J'étais dans ma maison...),* musical *(Allegria)* o cotidiana *(Rue chaude, Nazebrock).*

6º) Esta poesía del texto aparece frecuentemente vehiculada por un concierto de voz (Lagarce), una polifonía (Jouanneau), un sistema de ecos (Vinaver) o de interrupciones (Calaferte), que acaban por tejer un fino tamiz de alusiones y de reiteraciones. En *Allegria,* el violoncelo y la voz dialogan temática y musicalmente. En *J'étais dans ma maison,* cinco voces evocan el regreso del hermano pequeño y declinan cinco figuras originales de la espera, del deseo y de la palabra femenina.

7º) La palabra humana no reintroduce, como en tiempos de Brecht, la problemática de la falsa conciencia, ni, como en Beckett o en Sarraute, la del lenguaje y el silencio, elementos éstos que ya no traban, sino todo lo contrario, el funcionamiento del drama. El silencio no excluye ahora la palabra, y el lenguaje ha reencontrado su relación con lo real: habla del mundo y éste se deja describir por él, bien sea por medio de largos monólogos que casi destruyen la tensión dramática (Koltès, Lagarce) o por medio de diálogos muy tensos y elípticos (Calaferte, Bourdet, Rousseau). El silencio al que se aspira ahora es el de la calma en medio del ruido de la comunicación y en medio de los sobreentendidos verborreicos de la conversación. Renace así el gusto por volver a contar una historia, a pesar de la gran complejidad formal. La nueva novela y su teatro habían perdido la voluntad de relatar y preferían repetir sin cesar los mecanismos del discurso y de la enunciación, socavando así el lenguaje. Una obra aparentemente tan desconstruida como *Portrait d'une femme* evoca, sin embargo, la historia de Sofía y reconstruye los móviles de su gesto a partir de escenas en las que se establecen relaciones mutuas.

8º) Vuelve a tomar, por ello, fuerza el diálogo, pasado ya el énfasis en el teatro épico, en los monólogos líricos, en el anti-teatro y en el documento teatralizado. Incluso dilatado en réplicas interminables (Lagarce, Koltès), el diálogo tiende ahora al intercambio de puntos de vista o de argumentos (Rousseau, Jouanneau, Bourdet). La controversia sobre los géneros ("¿es o no teatro?") ha sido enterrada desde hace mucho: nadie se pregunta ya si el texto presenta una especificidad teatral, si es legítimo "hacer teatro de todo" (Vitez), si el texto dramático se deja "traducir" con facilidad en lenguaje escénico.

9º) El teatro parece haber recobrado la confianza en un lenguaje dramático (con tensión, intriga, personajes), no solamente en aquellos dramaturgos que vuelven a conectar con la obra bien hecha (Rousseau), sino también en aquéllos que van al encuen-

El silencio no excluye ahora la palabra, y el lenguaje ha reencontrado su relación con lo real: habla del mundo y éste se deja describir por él.

[3] Michel Vinaver, entrevista, Théâtre/Public, nº 74, 1987, p. 11.

La idea de pertenecer a una vanguardia les resulta extraña, y aún más la de sustentar una tesis o la de representar un sistema filosófico.

tro de la enunciación teatral, hablando del pasado en textos casi narrativos (Lagarce).

10º) Esta vuelta del intercambio dialogado, de la dramaticidad, tras el período épico brechtiano y tras el anti-teatro absurdista o metadiscursivo, se manifiesta asimismo mediante una voluntad, a menudo consciente, de reanudar el contacto con la alteridad: se provoca al otro para hacerle hablar (Koltès, Bourdet), se ansía contender con él y llegar casi al límite del conflicto.

11º) La alteridad y la dramaticidad tienden a reemplazar a la teatralidad, a no contentarse con un espacio o con una imagen escénica espectacular. Por naturaleza, ponen su confianza en el intercambio y en el conflicto, a pesar de que las formas discursivas adoptadas (monólogo, lenguaje poético, sujeto hablante múltiple) puedan parecer, a primera vista, alejarse de aquéllos.

Esta restauración o este retorno del texto y de lo dramático, del diálogo y del conflicto conciernen a la mayor parte de nuestros autores, hasta el punto de que resulta legítimo preguntarse si todos estos textos no utilizan una única y gran forma que cada autor se contenta con llenar y colorear a su manera: la forma neo-lírica y neo-dramática de una nostalgia individual, de una queja dolorosa, de una subjetividad poética, de una interrogación insistente, de una interpelación del mundo. Y, sin embargo, esta interpelación no espera del mundo ni del teatro ninguna respuesta inmediata. Todos estos autores, en efecto, cualquiera que sea la diferencia entre ellos, tienen en común un nuevo uso hermenéutico de los textos. Ellos nos invitan a leerlos según unas nuevas reglas y con una gran flexibilidad que puede pasar fácilmente por ausencia de un método afirmado y explícito. Resulta, en el fondo, que la teoría y el análisis están notoriamente inermes frente a la diversidad de las obras y, sobre todo, frente a la facultad que éstas poseen de ser leídas y apreciadas de mil maneras. A esto se añade una visión del mundo que, en conjunto, carece también de radicalidad y, por decirlo así, de método. Esta visión del mundo parece, en efecto, haber perdido todo deseo de explicar, o simplemente de comprender, el mundo, como si la cuestión del sentido, tanto de la obra como del mundo, hubiera acabado por ser obsoleta.

Una visión del mundo sin ilusión

1º) ¿Resulta legítimo, según lo anterior, buscar en estos autores una visión del mundo que sustente sus ensayos dramáticos? En todo caso, no es posible hallar una visión del mundo que les sea común. Ellos no apelan a ninguna filosofía -existencialismo, nihilismo, absurdismo, marxismo- ni a ningún movimiento artístico. La idea de pertenecer a una vanguardia les resulta extraña, y aún más la de sustentar una tesis o la de representar un sistema filosófico. Si carecen de una visión total del mundo, de "Weltanschauung", tampoco experimentan de entrada un culto particular por el fragmento. Su universo es más bien el de las representaciones individuales, que, sin embargo, no excluyen una consideración global de los problemas. Esta globalización afecta tanto a la internacionalización de las relaciones económicas como a la consideración desde una perspectiva social, psicológica, filosófica y moral de todo lo que concierne de una manera global o local a la vida de los individuos. Poseen estos autores una visión agridulce, pero nunca nihilista, de la existencia; no tienen ilusión, pero tampoco desesperación.

2º) Como prueba de lo anterior, tenemos su voluntad de reconstruir una relación humana, a través de cualesquiera conflictos (Koltès, Jouanneau, Lagarce), de recuperar una unidad perdida, de reencontrar al otro en sí mismo y en el adversario. Esto es el fin del monodrama a la manera de Beckett, el del individuo que busca en sí mismo una salida inencontrable. Cada uno de estos autores intenta, a su manera, rebatir alguna cosa. El repartidor y el cliente se enfrentan entre sí por el placer de la lucha verbal, pero ambos intentan restaurar a cualquier precio la dialéctica del deseo y del intercambio humanos, antes bloqueada por la renuncia a abrirse al otro. *Nazebrock* busca su propia voz, su identidad y su humanidad, y las encuentra en la mirada al otro y en la del otro. El joven invisible de *J'étais dans ma maison* provoca con su regreso una serie de monólogos, a través de los cuales, las cinco mujeres se ven forzadas a reconsiderar sus valores morales, sexuales y humanos.

3º) La ausencia de ilusión se explica también por la soledad de los personajes, una soledad existencial y metafísica, pero que se manifiesta también en la vida social (Calaferte, Lemahieu, Rousseau, Bourdet) y en la dificultad de hablar (Koltès, Lagarce). El lenguaje es un cuchillo de doble filo que acentúa la soledad, al menos en Lemahieu, Lagarce y Koltès. Éste último establece de manera expresa el vínculo entre el lenguaje y la soledad: "Los muros que se erigen entre las personas, ¿son traducidos por el lenguaje o es el lenguaje el que está en el origen de su soledad? Yo diría que existe entre ambos extremos una relación dialéctica"[4]. Pese a este "ensayo de soledad"[5], el intento de cada uno por quebrar los muros, por salir al encuentro del otro, no es inútil, sino que testimonia incluso un optimismo moderado, una voluntad de aceptar el desafío de un mundo que pretende tenerlo todo previsto para nosotros.

4º) Este desafío es, antes que nada, la aceptación del combate. Bien sea en el marco de una soledad, de una alegría o de una casa, existe siempre la voluntad de saber, de hacer hablar al otro, de confiarse a él, de interpelar al mundo en sus certezas. Bien es cierto que ya no hay, en esta interpelación, la antigua radicalidad de las vanguardias de los años veinte ni, tal vez, la de los años cincuenta y sesenta, esto es, el rechazo global del mundo, la pretensión de un cambio completo; sino más bien la invitación a efectuar rechazos localizados y el deseo de regular de manera pragmática las cuestiones, una tras otra, de una manera reformista y no revolucionaria, así como la aspiración a una "guerrilla pacifista". No se trata ya de interpretar ni de transformar el mundo, a la antigua manera de un Hegel o de un Marx, sino de interpelarlo, sin esperar a cambio una respuesta inmediata.

Escritura y personaje

De esta visión del mundo en medias tintas surge una escritura muy diversificada y difícil de abordar mediante las categorías clásicas de dramaturgia y personaje. En efecto, aquello que predomina y aquello sobre lo que los autores concentran sus esfuerzos no es ni la invención de una dramaturgia nueva (como habían hecho las vanguardias), ni la invención de un nuevo tipo de personaje o de anti-personaje, como en el período precedente; sino la creación de una escritura nueva, de una superficie discursiva original.

Por "escritura" es necesario entender la superficie textual, los procedimientos retóricos y estilísticos de la frase, los mecanismos textuales a los que se les denomina juegos de lenguaje, formas de discurso, "figuras textuales" (Vinaver)[6], figuras de retórica, medios estilísticos. Vemos aquí cómo la perspectiva de una dramaturgia clásica ha sido definitivamente invertida. En el análisis clásico se partía de los personajes, según su psicología o su esquema actancial, tan simplificadores el uno como el otro; después se pasaba al estudio de la dramaturgia -fábula, acción, espacio, tiempo- para describir las macroestructuras de la obra. Solamente entonces, al final del recorrido, se abordaban los procedimientos de escritura y de estilo (término éste casi desterrado del vocabulario crítico desde el estructuralismo). De modo contrario, en el análisis de los textos contemporáneos no sirve de nada comenzar por un estudio de los personajes, dado que el texto prescinde frecuentemente de ellos o no los caracteriza de manera psicológica o sociológica. No es más aconsejable partir del estudio de la dramaturgia, porque frecuentemente ésta no es más que un cómodo molde que los autores toman prestado para concentrar sus esfuerzos en la escritura, en el discurso y en los mecanismos textuales, de manera que se hace necesario, en consecuencia, ocuparse de ellos en primer lugar.

La secuencia del estudio de los textos contemporáneos debería, pues, ser ésta: 1º) textualidad; 2º) dramaturgia; 3º) personajes. Se partiría así de la descripción de las figuras textuales, se vería de qué manera éstas se reacomodan en formas dramatúrgicas, antiguas o nuevas; se observaría finalmente si esas acciones son realizadas por entidades psicológicamente caracterizadas o por actantes abstractos que no son encarnados por actores.

Y, sin embargo, pese a todo, el personaje, lejos de desaparecer, como en la época de un Sarraute o de un Beckett, retorna con marcada fuerza y frecuenta de nuevo

El lenguaje es un cuchillo de doble filo que acentúa la soledad.

[4] Bernard–Marie Koltès, entrevista. Citado por Lantéri, p. 400.

[5] Título de una recopilación de poemas de Antoine Vitez.

[6] Michel Vinaver, *Ecritures dramatiques,* Arlés, Actes Sud, p. 901–904.

Los dramaturgos recuperan el placer de mostrar aspectos íntimos de los personajes a los espectadores–voyeurs

la escritura dramática contemporánea.

1º) El personaje está lejos de su desaparición. Tras la nueva novela y el nuevo teatro, se podría pensar que su última hora está cumplida. En Beckett o en Sarraute no comportaba otra cosa más allá de simples números o letras (H1, F1, etc.). Pero allí donde la fragmentación del texto y la ausencia de caracterización son máximas (Vinaver, Jouanneau), el personaje permite finalmente ser constituido. El rompecabezas de *Portrait d'une femme* acaba por restituir una imagen muy tenue del personaje, de sus motivaciones, de su entorno. Los dramaturgos recuperan el placer de mostrar aspectos íntimos de los personajes a los espectadores–voyeurs: la conversación de un inspector de policía con una prostituta *(Rue chaude)* o el reencuentro de dos amantes algunos años después de su separación *(Un peu d'effroi)*.

2º) El personaje, amenazado durante otro tiempo en su identidad, lleva ahora a cabo un regreso significativo: como recomposición de las piezas del rompecabezas en *Portrait d'une femme,* como unidad de elementos contrarios (el repartidor y el cliente) en Koltès, como circulación de música y de palabra en *Allegria,* como permutación de los pronombres personales en *Nazebrock.*

3º) Pese a la preponderancia de la textualidad, de la superficie discursiva, la categoría del personaje no se halla disuelta en ellas. Una nueva relación se establece entre texto y personaje. Ambos no son ya mutuamente excluyentes, sino que se complementan: el "efecto de personaje" no eclipsa el texto, sino al contrario. La obra de Koltès es como la prueba milagrosa de esta nueva alianza: incluso en personajes tan fuertes como los de *Dans la solitude,* los comediantes Patrice Chéreau y Pascal Gregory nos ayudan a "escuchar el texto" dibujando mediante su dicción, sus apoyos gestuales y rítmicos, su juego de miradas y de actitudes, la retórica de la frase koltesiana. Ellos respetan y hacen sentir la fragilidad textual y el arte del fraseo dando una caracterización muy sutil, a veces histriónica, de los dos vagabundos.

El acceso al personaje no pasa, pues, necesariamente por un análisis psicológico o actancial; se efectúa gracias a la presencia rítmica y vocal de las convenciones, de la dicción, del movimiento de la frase; un descubrimiento que Copeau, Dullin y Jouvet habían ya realizado inscribiéndose, como Vitez o Mesguich, en la tradición francesa de la declamación. En este teatro, los efectos de realidad o de autenticidad y los efectos de teatralidad están estrechamente ligados y se alternan: esto se verifica en las puestas en escena, sea la de Koltès por Chéreau, la de Lagarce por Nordey o la de Jouanneau por Jouanneau. Se percibe, entonces, la importancia de la puesta en juego de estos textos, si se desea leerlos e interpretarlos. Ante la imposibilidad de ponerlos en escena una y otra vez, el lector es invitado a ponerlos en juego, a imaginar cómo la escena y la elección de una u otra opción les conferiría un sentido, esto es, una existencia. Por todo ello, sin entrar en el detalle de las puestas en escena ya efectuadas sobre estos textos, es bueno tratar de vislumbrar su relación con la práctica, sea ésta simplemente la lectura, o bien, la puesta en juego, esto es, en escena.

La puesta en juego

Es bien conocida la regla general según la cual el texto se halla más o menos inscrito en una situación dramática que el lector reconstruye mentalmente. Si el texto es "fuerte", semántica y sintácticamente, contendrá en sí su propia situación dramática y no tendrá necesidad de ser puesto en escena para "existir". Si es "débil", si su lectura deja al lector con hambre, con la impresión de haber leído un guión escénico o un resumen, el texto reclamará una situación escénica muy fuerte o un lector capaz de imaginar esa situación.

Considerado lo anterior desde el punto de vista de la situación escénica, se dirá, por el contrario, que una situación escénica fuerte tiende a "tragar" al texto, a tornarlo accesorio, mientras que una situación escénica débil deja intactas todas las posibilidades de que el texto sea entendido por el espectador.

Las ocho obras de nuestro corpus se reparten de manera bastante equitativa entre esos dos tipos de figura: 1º) texto fuerte/escena débil; 2º) texto débil/escena fuerte.

1º) *Dans la solitude, J'étais dans ma maison, Portrait d'une femme* no demandan al lector más que una representación mental bastante limitada por la situación de enunciación y por una posible puesta en juego. La pieza de Koltès adopta aires de tratado de economía política o de filosofía del deseo; no sugiere una puesta en escena particular, sino todo lo más, un sentido de la coreografía para hablantes ocupados en codificar sus menores desplazamientos y su actitud de habla y de escucha. El poema dramático de Lagarce se aprecia a través de la declamación lírica, fácilmente repetitiva y musical de sus versículos, en la que cada voz no adquiere su sentido y su resonancia más que con relación al espacio abstracto del coro y con relación a un espacio escénico concreto en el que figuraría también el lugar de la habitación del hermano. El *Portrait* de Vinaver se reconstruye a medida que el lector percibe los ecos, los recortes, los encadenamientos, las alusiones de las palabras cambiadas. Su puesta en escena no hace más que actualizar, bastante arbitrariamente, una de las posibles redes de aquellos ecos, cerrando así el texto a otras numerosas interpretaciones escénicas implícitas.

2º) Por contra, *Rue chaude, Un Riche, trois pauvres, Un peu d'effroi,* obras cuya escritura es mucho más tributaria de la antigua dramaturgia fundada sobre el conflicto y el diálogo, presentan una situación dramática muy fuerte y explícita. La violencia de las relaciones humanas tiende a absorber el texto en la situación dramática y, por lo mismo, a reducir la parte enigmática y a cerrar posibles vías de lectura. En consecuencia, las tres obras poseen una gran fuerza teatral, "difundiéndose" esta teatralidad, en todo caso, a partir del intercambio verbal.

3º) Entre estas dos categorías demasiado tajantes, se podría insertar otra formada por textos que son a la vez "legibles" y "visibles", que se defienden tanto por sí mismos como servidos por una puesta en juego. Es el caso de *Allegria* y de *Nazebrock.* Estas obras reposan sobre una situación dramática muy fuerte, ya sea la del conflicto del profesor o del alumno, o bien, los diálogos amorosos del héroe de personalidad perturbada. Al mismo tiempo, aparecen articuladas mediante una arquitectura rítmica, una lengua inventada o extraña y un sentido de lo no-dicho que fascinan al lector y bastan para su dicha, sin que éste tenga necesidad de "traducir" este lenguaje en acciones escénicas, porque las palabras ya son en sí mismas acciones.

Tanto si son obras en mayor medida 1º) legibles, 2º) visibles o 3º) ambas cosas, se constata que estos textos son, paradójicamente, legibles y, a la vez, no concretizables. Se leen, ya lo hemos dicho, de manera más bien literal y fácil, pero no sabríamos transcribirlos término a término y de manera concreta sobre la escena, como lo desearía, por ejemplo, la fenomenología de un Ingarden preocupado por el trasvase de los elementos del texto a la concretización escénica. La situación de enunciación de estos ochos textos no ha sido, pues, teatralizada, al menos de manera mimética: ninguna casa ni calle caliente, ningún campo de algodón, tribunal o cementerio son necesarios para figurar una acción que, para existir, no necesita más que una convención de juego. La situación demanda más bien un dispositivo de enunciación neutro, no realista, como, por ejemplo, la forma no figurativa de un oratorio para *J'étais dans ma maison* o el juego de ecos, formado por avances y retrocesos, para el vendedor y el cliente en *Dans la solitude.* El mundo exterior, abstracto y convencional, escapa a todo mimetismo y se concentra en las relaciones de poder que la lengua y la retórica, esas armas eternas y fatales, han forjado tanto para la lectura como para la presentación escénica.

La enunciación escénica es, con frecuencia, metafórica (todos estos lugares lo son de manera simbólica con respecto a una situación que excede a la anécdota de un lugar real) o metonímica (un elemento aislado representa al conjunto). Así, en la puesta en escena de la obra de Lagarce por Nordey, para designar la espera de las mujeres y el más allá próximo pero inaccesible de la cámara mortuoria, las cinco actrices elevan con frecuencia simultáneamente el brazo derecho, signo rítmico y coral antes que semántico.

El actor no encarna a un personaje ni reconstruye una situación. Es más bien un

Patrice Pavis durante la lectura de su ponencia.

La violencia de las relaciones humanas tiende a absorber el texto en la situación dramática

filtro, un guardagujas, un intermediario para los elementos que él elige, o no, hacer pasar del texto a la escena. Del texto, él da a entender lo que quiere, y no una totalidad coherente. Pero la suma de estas elecciones de todos los actores acaba por formar un sistema coherente y codificado, reconstruible mediante recortes, y que a veces se denomina metatexto o discurso de la puesta en escena: es el sistema simplificado y codificado de la puesta en escena, la realización escénica de las opciones dramatúrgicas del director escénico.

La práctica de estos textos dramáticos y el modo de juego que resulta de ellos reclama también un nuevo tipo de trabajo actoral. En lugar del actor que encarna y caracteriza a su personaje o del actor que se distancia de él siguiendo la técnica meyerholdiana o brechtiana, encontramos en lo sucesivo un actor–dramaturgo que participa en las elecciones y en los cambios dramatúrgicos. En las piezas de Vinaver, Lemahieu o Jouanneau, este actor–dramaturgo encadena las réplicas, sugiere las redes de ecos y de significaciones, imprime su ritmo a la corriente textual y contribuye así a la elaboración de la partición del espectáculo y de su significación. Omnipresente y versátil, es capaz una y otra vez de concentrarse o de esparcirse, debiendo gobernar su cuerpo y su mente; se sitúa en la intersección del texto dicho y de la escena representada, y, cuando se mueve por el escenario, son los textos de un Vinaver, de un Jouanneau, de un Lemahieu o de un Lagarce los que se mueven con él, los que se constituyen y se solidifican. Todo desplazamiento "dicho", evocado por el personaje e imaginado por el espectador implica un desplazamiento en acto. Enseguida el espectador no sabe ya distinguir aquello que ve de aquello que imagina; él "ve" el texto, tanto sobre la página como sobre la escena. Los textos fuertes de nuestro corpus realizan buena parte de esta propiedad kinestésica del lenguaje. El actor, al igual que el lector o el espectador, sigue el movimiento del texto, su sintaxis y su retórica, su factura rítmica y musical. Es la mejor manera de aprehender su articulación lógica y, por tanto, su sentido. En ello puede verse la deuda de estos autores con respecto a la tradición retórica y declamatoria francesa, tal y como aparece compendiada en los métodos de juego y de lectura de un Copeau, de un Dullin o de un Jouvet y, en nuestra época, de un Vitez, de un Mesguich o de un Nordey. Esta impresión se confirma cuando se examinan las relaciones de estos textos en su puesta en juego y cuando se descubre el carácter reversible de la alianza entre el texto y la puesta en escena.

De la escena al texto: una nueva relación

No es, en efecto, el texto el elemento que manda durante su puesta en escena, ni el que impone sus puntos de vista y sus opciones, sino más bien la puesta en juego y la experiencia escénica las que van a permitirnos descubrir una posible lectura del texto. Ciertamente, esta propiedad no es específica de nuestros ocho autores y, además, la puesta en escena la ha venido experimentando desde hace ya un siglo, pero los autores contemporáneos han "interiorizado" en este momento las leyes de la puesta en escena que se sirven de esta propiedad como de un hecho cumplido o como de un medio para "acabar" su texto, para abrirlo al juego y para darle, así, su sentido o, al menos, uno de sus sentidos. En efecto, desde los años sesenta hasta los ochenta, la puesta en escena ha adquirido una sofisticación tal que los autores jóvenes, en vez de llegar a ser los grandes directores escénicos de su época (las plazas estaban ya ocupadas), han admitido la idea de que los textos dramáticos reclaman del lector que éste imagine un juego escénico que pueda provocar al texto y darle un sentido. E, inversamente, la escritura así provocada debe mostrarse a su vez más "maligna" que la práctica escénica, desplazando a ésta, haciéndola pasar de moda y obligando a realizar un nuevo alarde para leerla.

Es al actor a quien vuelve a competer esencialmente la misión de "abrir" el texto (como el esquiador abre una pista sobre la nieve intacta). Además de consentir representar un personaje, juega a hacer de actor y se le ve fabricar para nosotros su juego, situándose como enunciador de un texto que no desaparece en la ficción.

Situarse "al lado" del texto era para François Chatot (al interpretar el papel del

Es al actor a quien vuelve a competer esencialmente la misión de "abrir" el texto

profesor Chostakowitch en *Allegria)* colocar fragmentos de frases entre pausas en lugares inesperados y "calentarse" después poco a poco, aumentando la cadencia de sus intervenciones vocales mientras introducía emociones de cólera o de entusiasmo, entrando así poco a poco en el personaje y en la ficción. En el diálogo de Koltès, se veía a Chéreau y a Gregory comenzar por observarse, por tomar sus posiciones, colocar sus mojones, antes de encontrar sus apoyos gestuales y vocales en el espacio del terreno y de la frase koltesiana, como para cogerse mejor uno a otro en la trampa del lenguaje. En *Un peu d'effroi,* cada uno de los amantes busca un lugar desde el que poder provocar al otro, herirlo o cuidarlo, obligarle a descubrirse, probarle que es él quien no ha tenido razón.

En el presente se intenta aplicar a estos textos contemporáneos ejercicios, incluso únicamente mentales, para "desbloquearlos" y darlos a la lectura. Ejercicios, por lo demás, casi simplistas por la elección muy geométrica y maquinal de las opciones de juego. Para Koltès, se trata de desplazamientos geométricos que acompañan y puntúan la frase neo-clásica o neo-barroca, mientras que la dicción retoma el movimiento de la mente y el paso de los actores por el espacio, así como las actitudes de hablar y escuchar. Para Lagarce, el ejercicio consiste en inscribir el lugar imaginario del joven en el espacio coral de las cinco mujeres. La repartición de las hablantes en el espacio deriva de algunas grandes figuras posibles: es necesario decidir si ellas se enfrentan, se superponen, se yuxtaponen, se desdoblan, o si tal o cual -la primogénita, por ejemplo- goza de una posición dominante. De la configuración elegida depende la tonalidad del texto y la figuración del enigma. Para Vinaver, se trata de dibujar los vectores de la palabra de un grupo o de una persona hacia la otra, de subdividir el personal dramático en mini-grupos, de trazar las vías de la escucha. Se trata de que el lector practique por sí mismo los textos leyéndolos de manera lúdica y entrenándose mediante ejercicios de puesta en escena. Para Jouanneau, es preciso decidir en qué momento del texto se hace oír la música de *Allegria* y cómo se organiza su combate con la palabra, con el sentido, con el reconocimiento de la verdad.[7]

"Desbloquear" los textos para hacerlos funcionar no significa sin embargo resolver el enigma de los textos, demostrar sus contradicciones ideológicas despejando sus ideologemas. La lectura de la obra no esclarece más que aquello que puede existir sin destruir el enigma; ella no se considera más inteligente que la propia obra. Como contrapartida, la puesta en escena (o, de manera más simple, la lectura ritmada) es un medio de auscultar, de abrir, de sondear el texto; un medio hermenéutico, entre otros, para leer el texto. La puesta en escena no interpreta el texto, no lo expresa, sino que lo despliega, y nosotros, lectores o espectadores, lo desplegamos con ella.

En consecuencia, la distinción de las funciones de autor, de dramaturgo (en el sentido alemán de *Dramaturg),* de director escénico, de actor, de lector y de espectador se vuelve a cuestionar a veces. El autor suele dar la impresión de no saber sobre ello más que el lector o el espectador: el enigma del texto es también suyo. Todas estas relaciones han llegado a ser inextricables, pero todavía son teorizables y descriptibles y, por consiguiente, -¿falso optimismo?- no se trata de posmodernidad.

Porque la escritura francesa contemporánea -ésta es la mayor sorpresa y la gran noticia- no surge de la posmodernidad ni conduce tampoco a ella. Nada odia tanto como el relativismo y el yo-me-inhibo posmoderno. Esta escritura nos interpela, sin ilusión, pero sin huida. Con el centenar de autores vivos actualmente publicados y representados en Francia, aquélla traza un paisaje de relieve bien acentuado y testimonia la única renovación de estos diez o quince últimos años: el reconocimiento de una escritura múltiple y descomplejizada.

Esta escritura, de la que no se ha ofrecido aquí más que una pequeña muestra, con los peligros de toda generalización para las experiencias necesariamente individuales y únicas, nos conduce felizmente fuera de nuestro siglo y nos introduce sin transición en el siguiente. Es, por lo demás, una escritura muy elitista (pero de gran

En el presente se intenta aplicar a estos textos contemporáneos ejercicios, incluso únicamente mentales, para "desbloquearlos"y darlos a la lectura.

[7] Para otro ejemplo tomado de dos obras de Eugène Durif, *Le Petit Bois* y *L'Arbre de Jonas,* ver Patrice Pavis, *La Théâtralité en Avignon,* de próxima aparición.

Una escritura que sigue preservada artificialmente por un estado todavía (y, ¿cuánto tiempo más?) bonachón y heredero del Siglo de las Luces.

calidad), limitada a algunas experiencias animosas, en Francia, por culpa del sistema estático de las subvenciones, de las residencias, de las ayudas a la publicación; una escritura que sigue preservada artificialmente por un Estado todavía (y, ¿cuánto tiempo más?) bonachón y heredero del Siglo de las Luces.

¿Adonde iremos si dicho Estado de cosas continúa? Resulta difícil escapar a la tentación de un inventario de fin de siglo, de resistir el placer de la predicciones, tanto más considerando que no estaremos ahí para verificarlas.

Hablemos, pues, de futuro, puesto que él está próximo, pero hablemos de él en presente como de una cosa que existe ya en lo que vivimos hoy, como de una cosa que nos alegra y nos hace sufrir, que vemos evolucionar en una u otra dirección y que nos agrada ver evolucionar así.

A partir de nuestras observaciones presentes y más todavía de nuestros deseos, que tomamos por realidades, arriesguemos algunas predicciones:

1ª) La escritura dramática superará a la puesta en escena en talante renovador y volverá a otorgar a los autores una palabra simple y fuerte.

2ª) Se reencontrará, en estos tiempos de simplificación y de convivencia forzada, el placer barroco del texto clásico perfecto. Habrá acabado con ello el momento del fragmento, de la reiteración posmoderna, del clic de la sonrisita que cita mejor que piensa.

3ª) Se tendrá de nuevo el deseo de contar historias vivas, parábolas, mitos: nostalgia de las historias de amor.

4ª) Se volverá a lo esencial: una pasión, un tablado, unas palabras. Pero la escena, el gesto, el movimiento habrán tenido etapas indispensables, integradas orgánicamente en la nueva escritura, lanzada ya ella misma en busca de nuevos gestos y nuevos cuerpos.

5ª) La puesta en escena no tendrá otra función más que la de desarrollar el sentido de los textos sin efectos especiales ni espectaculares. Lo más simple será lo mejor. Cada uno podrá realizar su puesta en escena, al menos de manera virtual, incluso el autor y el actor, incluso los antiguos directores de escena, ahora tiranos arrepentidos.

6ª) El actor será nuestro alter ego y, también, el del autor. Hará mucho más que encarnar personajes; estará al lado del texto, como nosotros estaremos a su lado para asistirlo. Nosotros dispondremos del texto y él de nosotros.

7ª) La escritura irá al encuentro del actor-dramaturgo: tendrá necesidad de él para encarnarse y para completarse.

8ª) El trabajo poético sobre la lengua será profundizado, pero no será una conciencia metatextual de la enunciación que luego bloquea todo conocimiento del mundo. Será más bien un trabajo poético sobre sí-mismo y sobre el mundo. Un lugar en el que se vuelva a encontrar un poco de la ingenuidad de antaño.

9ª) No habrá, para los espectadores, ningún criterio fijo para evaluar estas obras, si no es el uso inmediato, el placer del texto, el deseo de responder a ese texto con otro texto, escapando él también de toda norma, de toda regla de juego, excepto de aquella que gobierna durante un instante a un pequeño grupo de amantes del teatro.

10ª) Todo ello significará el retorno de la poesía, del lirismo, no necesariamente en primera persona, sino en todas las personas; un reencantamiento del mundo, una poesía reencarnada.

Cada uno podrá escribir su texto, cotejarlo con un pequeño grupo de actores, ensayar numerosas variantes, antes de representarlo ante unos pocos amigos. Ello supondrá la realización del síndrome latinoamericano: cada uno hace su texto, como en otro tiempo hacía su pan; lo ofrece al otro; cada uno lo degusta, lo aprecia, lo critica, lo mejora. Se le representa una o dos veces durante el fin de semana, y ¡se acabó! ■

Traducción: Manuel Pérez
(Universidad de Alcalá)

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

Consciente de que no puedo separarme de mi época, he decidido formar cuerpo con ella. Por eso si hago tanto caso del individuo es porque me parece irrisorio y humillado. Porque sé que no hay causas victoriosas me gustan las causas perdidas: éstas exigen un alma entera, lo mismo en su derrota que en sus victorias pasajeras.

Albert Camus ***(El mito de Sísifo).***

A menudo he pensado –interrumpió Édouard– que en arte, y sobre todo en literatura, sólo cuentan aquellos que se lanzan hacia lo desconocido. No se descubren nuevas tierras sin arriesgarse a perder de vista, antes que nada y durante mucho tiempo, cualquier orilla. Pero nuestros escritores temen ir mar adentro, son de cabotaje.

André Gide: ***(Los monederos falsos).***

A medida que un alma se hunde en la devoción, pierde el sentido, el gusto, la necesidad, el amor de la realidad. […] Yo no deseo nada tanto como ver claro, y me quedo estupefacto ante el espesor de mentira en que puede complacerse un devoto.

André Gide ***(Los monederos falsos).***

El talento, que ya es algo de por sí bastante raro en el arte extraordinario del actor, no es más que una de las condiciones del éxito, y hasta puede decirse que el talento es perjudicial si no va acompañado de un cierto genio de intriga.

Honoré de Balzac ***(Las ilusiones perdidas).***

No se puede odiar sin mentir. Y, a la inversa, no se puede decir la verdad sin reemplazar el odio por la comprensión. [...] Su importancia [la de la mentira] proviene de que ninguna virtud puede aliarse con ella sin perecer. [...] La libertad consiste sobre todo en no mentir. Allá donde la mentira prolifera, la tiranía se anuncia o se perpetúa

Albert Camus (de una entrevista de 1951).

Habiendo ocupado así el gobierno el puesto de la Providencia, es natural que cada cual lo invoque en sus necesidades particulares. Por ello encontramos un número inmenso de solicitudes que, basándose siempre en el interés público, no guardan, sin embargo, relación más que con los pequeños intereses particulares.

Alexis de Tocqueville ***(El antiguo régimen y la Revolución).***

...sí, hay que comprometerse. Pero ni usted ni yo debemos concluir que haya que correr a la primera tribuna que aparezca. El servicio al hombre exige una clarividencia política constante, una fidelidad difícil.

Albert Camus (de un artículo de 1945).

La novela es la llave de las habitaciones prohibidas de nuestra casa. Los profetas que anuncian un mundo sin novelas para mañana o pasado mañana, ¿se imaginan lo que sería un mundo sin novelas?

Louis Aragon (1965).

La idea erótica es el peor de los espejos. Lo que uno sorprende ahí de sí mismo es para echarse a temblar.

Louis Aragon.

...cuando deseaba con demasiada vehemencia alguna cosa estaba seguro de que no la obtendría jamás. La vida se lo había enseñado.

Julien Green ***(Leviatán).***

...los más profundos dolores son aquéllos que los gritos no traicionan.

Georges Bataille ***(El erotismo).***

Estaba convencida de que Dios necesita nuestro sufrimiento y que sólo nos ama si sufrimos.

Pierre Jean Jouve ***(Pauline 1880).***

LA VITALIDAD
de la escritura dramática actual

(Nuevas reflexiones sobre el Congreso Internacional "Autor Teatral y Siglo XX")

El Congreso Internacional "Autor Teatral y Siglo XX", celebrado en Madrid en los últimos días de noviembre pasado, tuvo una consecuencia principal y urgente: el arte escénico está vivo. Al menos, ese primer eslabón de la cadena de su creación, el autor, mostró la realidad de un trabajo hecho día a día, y folio a folio; un deseo de supervivencia por encima de todo tipo de dificultad; ganas de dar a conocer sus obras. Por eso, desde sus seis densas jornadas, parece difícil aceptar el dicho de que el teatro, como el rey de Ionesco, se muere.

por César Oliva

Es evidente que los congresos sirven para muchas más cosas que para lo que son organizados. En nuestro caso, y como directo responsable del mismo, no volveré a repetir sus objetivos y logros –publicados ya en diversas revistas especializadas– ni mucho menos haré mención específica de los contenidos, que esperan su organización para aparecer en forma de *Actas.* Sí puedo, en cambio, y creo que en un medio oportuno y adecuado, contemplar, desde la distancia, el resultado de la mezcla de tantos autores de aquí y de allá, de generaciones pretéritas o por venir, de estilos realistas y otros menos. Reunir a todos ellos, dejarlos que se expresen sobre el presente y el futuro de su arte, en mi opinión, fue lo más positivo del citado Congreso.

No entraré, pues, en consideraciones parciales, en las divergencias de los puntos de vista, en las concomitancias; lo haré simplemente en la riqueza global que supone el hecho de que el teatro existe porque existen los autores; de que el teatro es algo vivo –con el mérito añadido de desarrollarse hoy en un medio absolutamente hostil a él– porque hay gentes preocupadas por escribir comedias; de que la tan cacareada crisis del teatro –que no hay por qué ocultar o maquillar– no es exclusiva responsabilidad del dramaturgo. Y no voy a apoyarme en elementos subjetivos tan discutibles como la dinámica surgida de las sesiones, la vitalidad de la mayor parte de las intervenciones, incluso en las esperanzadoras relaciones entre dramaturgias de allí surgidas, o allí concretadas.

Los datos más objetivos vienen, por una parte, de la evidencia de que todos los días se escriben un buen número de obras. De más, incluso. Obras que no se estrenan, que vagabundean por los despachos de directores y productores, que apenas si alcanzan el mínimo premio de la edición. Y esto no sólo sucede en nuestro entorno y en la realidad del Estado español. En todas partes cuecen habas, que decimos, y en todas partes se escriben comedias para los teatros. Cuestión diferente es que lleguen a pisar las tablas o no. Por otra parte, la mayoría de los autores hablaron de futuro, algunos planeando estrategias determinadas; otros, interesándose en experiencias desarrolladas fuera de su entorno, incluso en el llamado tercer mundo. Y si hay futuro es porque hay presente. Aunque no estemos de acuerdo con las habituales formas de producción, aunque el propio autor tenga que asumir tareas de animador de sus creaciones –como tantos casos hay–, aunque sea una realidad el divorcio existente entre quienes preparan la oferta y quienes esperan la demanda. Da igual. Aquí y allá, todos los días, a cada momento, se produce el hecho casi milagroso de que hay un hombre o una mujer concibiendo una ficción para un escenario. Y eso, a finales del siglo xx, con la enorme presión de unos medios

Asistentes a la última sesión del Congreso: José Luis Alonso de Santos, Roma Maieu, Javier Villán, Antonio Malonda, Jerónimo López Mozo, Domingo Miras y Alberto Miralles entre otros.

de comunicación para los que apenas es noticia cuanto pasa en los teatros, con la enorme competencia de las que podríamos denominar artes rentables, con la insistencia de una muerte anunciada que no termina por llegar, es un mérito que quizá no sepamos valorar de manera adecuada.

Es evidente que los tiempos no están para experimentos vacuos. Que el mecenazgo ha quedado centrado en el sector público, con obvios beneficios coyunturales, fuera de los cuales poco tienen que hacer los nuevos autores. Que todo está difícil, sí, pero está. Repasando, como hago en estos momentos, las intervenciones de los participantes, no encuentro, más allá de lo que podríamos denominar como excepción, palabras de desaliento, ganas de arrojar la toalla. Lejos de eso, dramaturgos que apenas si han pisado un escenario en los últimos años, muestran curiosos deseos de seguir y seguir en la batalla de la creación. Es como un aceptar los malos tiempos que corren para la escritura dramática, pero, al tiempo, un querer remediarlo con el propio ejemplo. Que no se diga que "no hay autores", o "no hay obras", como se lee o se oye, sino "no queremos hacer estas obras nuevas de autores más o menos nuevos". No queremos riesgos, en una palabra, cosa que sucede en (casi) todos los sitios.

Tampoco el Congreso ignoró la evidencia del cambio de público experimentado en las dos últimas décadas. Quizá de tal circunstancia haya surgido cierta falta de acomodo a los nuevos tiempos. Pero diferentes ejemplos invitan a pensar en que:

a) el viejo público volverá si se le da teatro de temática y factura razonablemente buena e interesante –casos actuales hay que lo demuestran–.

b) ningún dramaturgo hay que rechace la idea de buscar y, en su caso, crear, nuevos espectadores para un nuevo teatro.

En estos últimos tiempos, precisamente, es cuando se ha producido un considerable descenso en la estimación social del teatro. Fenómeno que se relaciona de manera evidente con la disminución del número de espectadores. Ambos casos se insertan, y no es ninguna casualidad, en la realidad de vivir una época en la que se ha producido una notable rebaja en la dimensión crítica del teatro. Ni siquiera en medios comprometidos políticamente se aceptan con normalidad obras que señalan determinadas lacras de la contemporaneidad. El éxito de los clásicos no deja de ser un signo evidente de la ponderación de realidades escénicas lejanas, sobre todo si aquéllos se presentan como simples hechos del pasado. El hoy parece reservado a la broma, al chiste fácil y a la vuelta a la astracanada. Claro que cosas pasan –dicen los periódicos– cuya realidad supera cualquier ficción. Pero no es para tanto. El teatro siempre ha provocado: a los religiosos espectadores de Eurípides, a los doctos académicos del Renacimiento, a la corte molieresca… a los modernos sistemas represivos. Hoy día, con la llegada de la libertad, da la impresión de que la escena no necesite de la crítica. De esa manera, queda huérfana de su elemento consustancial. Pero, no nos engañemos, no es la libertad quien produce ese efecto, sino conceptos tales como sociedad del bienestar y similares. Una sociedad, parece decirnos, que no necesita crítica, pues todo marcha bien.

Los dramaturgos se interrogaron en el Congreso sobre su papel al respecto, y bueno es reconocer cierto grado de compromiso general que, si bien no es del todo político, que al menos sea estético. La nadería o la estulticia no conducen a otro camino que al de una estúpida neutralidad. Y, al menos en eso, parece que en el Congreso sobrevoló la necesidad de recuperar un cierto compromiso del autor con la sociedad, bastante distinto al vivido en la historia reciente, pero compromiso al fin. Todo, menos permanecer de brazos cruzados, dejando que el ejemplo de los productos ínfimos que pueblan las pequeñas y grandes pantallas contaminen más de lo que lo hacen a nuestros escenarios. ■

***La aportación de la escena española al siglo XX*, mesa compuesta por: Manuel Lourenzo, Antonio Onetti, José María Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero, José Sanchís Sinisterra, Yolanda Pallín y el brazo de Sergi Belbel.**

Aquí y allá, todos los días, a cada momento, se produce el hecho casi milagroso de que hay un hombre o una mujer concibiendo una ficción para un escenario.

Grumdberg y Novarina

Dos entrevistas de Santiago Martín Bermúdez

Entrevistamos a dos dramaturgos franceses. Ninguno de ellos tiene apellido estrictamente francés, las dramaturgias de ambos nada tienen que ver entre sí, mientras que sus objetivos y procedimientos son divergentes. Jean-Claude Grundberg (1939) es autor de un teatro exigente en el que laten personajes, situaciones, historias, sugerencias, drama. Grundberg es autor de un teatro complejo y lleno de humor, un equilibrio difícil entre rigor y sentido de la comunicación. Valère Novarina (1947) escribe un teatro sin nada de todo eso, pero con un elemento que podría cumplir su función: la palabra, el lenguaje como realidad carnal y no sólo poética, como parte de la existencia y no sólo como reflejo de la esencia. Tiene uno la impresión de que las piezas de Novarina –que también es pintor- tuvieran lugar delante de paisajes de Tanguy. Ambos enriquecen a sus auditorios apelando a lo mejor que tiene el hombre, la inteligencia. Escuchemos a estos dos artistas de tan distinta índole.

Jean-Claude Grumdberg

La trilogía de Jean–Claude Grumdberg alrededor de la guerra consta de las obras *Dreyfus, L'atelier y Zone libre.* La primera trata de un grupo de aficionados que ensaya en Polonia una obra teatral sobre el caso Dreyfus y se desarrolla antes de la guerra; la segunda cuenta un episodio de posguerra, mientras que la tercera se sitúa en plena guerra, durante el gobierno de Vichy y la Ocupación. Está presente la suerte del pueblo judío, cuya civilización le fue entonces arrancada a Occidente de manera definitiva.

J-C.G. *Zone libre* es la última que escribí, era más arduo hablar sobre lo ocurrido durante la guerra. Es una historia familiar. ¿Qué puedes hacer cuándo has nacido en una situación como la que se desencadena en Francia a partir de 1939, el año en que nací?, ¿cómo consigues vengarte de aquello que te han hecho a ti y a tu pueblo?, ¿cómo vivir en un país cuyas autoridades se han dedicado a fusilar, a detener, a entregar a gente para que la ejecuten o la deporten?

S.M.B. ¿En qué medida se encargó de hacer justicia la depuración de posguerra?

J-C.G. ¿Se puede hablar seriamente de depuración en Francia? No se podía depurar a todo el país. Gente como Lucien Rebatet salió en seguida de la cárcel, sin problemas.

S.M.B. Sí, pero a Robert Brasillach lo fusilaron, como más tarde a Laval. Drieu la Rochelle se suicidó antes de consentir un proceso por colaboracionismo. Doriot murió con uniforme alemán.

J-C.G Son unos pocos nombres. No puede decirse que hubiera una gran depuración. Fue una guerra civil y hubo algún que otro muerto en ese bando, como en toda guerra, pero no hubo auténtico ajuste de cuentas. Todo se paró de repente un buen día. Y es que no podía darse una depuración, gran parte de la población había estado implicada.

S.M.B. Su trilogía gira alrededor de la cuestión judía de esos años, antes y después de la guerra. Da la impresión de que se trata de aportar algo a una cuestión que no se ha puesto lo bastante de manifiesto.

J-C.G. Tenía que hablar de ello. Es increíble que lo que le sucedió a los judíos no pareciera algo esencial después de la guerra. Cuando Le Pen dice que eso no es más que un detalle, dice en voz alta lo que piensan y sienten otros. Al terminar la guerra se consideró que las deportaciones y el exterminio de judíos era un detalle. En Francia hubo gran estupor cuando se abrieron los campos de concentración, pero ahí acabó todo. En el primer juicio de Papon ni siquiera se menciona la deportación de los judíos. Lo importante es la Resistencia frente a la Ocupación, o la Milicia frente a la Resistencia. No se habla de la Milicia o de la policía que detienen judíos para que los alemanes los deporten. No se habla de los campos guardados por gendarmes. Ni de la expoliación de los judíos en esos años. El olvido se mantie-

ne durante medio siglo, incluso por parte de las propias víctimas. Encima, tenías que estar contento de haber salvado la piel. Como si todo aquello no hubiera sido más que una cuestión de mala suerte. La memoria está borrada de todas partes. Existen absurdos administrativos como el que evoco en *L'atelier;* se entregaban certificados de defunción, cuando deberían ser certificados de desaparición. Los que se daban en los años 50 ponían que la persona había muerto en Drancy. Mentira. Como es bien sabido, Drancy era el punto de partida de los deportados. Pero así se ocultaba la responsabilidad en el genocidio.

Hablamos de un narrador judío francés que nos gusta a ambos, Patrick Modiano. En Modiano laten aquí y allá estos temas: los abigarrados grupos de colaboradores, la persecución de los judíos, la insidia de la ocupación, todo ello con su carga de nostalgia crítica, de mirada hacia el pasado en busca de sentidos y sensaciones. Me habla de otro narrador, Emmanuel Beuve, de gran interés, que trata también estos temas. Grumdberg ha adaptado para televisión su novela *Le piège.*

S.M.B. He leído algunas obras suyas de juventud, como *Demain une fenêtre sur rue* o *Chez Pierrot,* y también algunas posteriores, como *L'Indien sous Babylone,* además de la trilogía. Con éstas y *Rêver peut-être* puedo hacerme una composición de lugar. Comparar al Grumdberg que caracterizaba muy bien y con gran precisión los personajes con el Grumdberg posterior, de muy superior complejidad. Ya no hay la claridad de postura de aquellas dos obras juveniles.

J-C.G. Allá por 1967-1968 no consideraban que dijera las cosas con demasiada claridad. Los de izquierda me consideraban de derechas, y los de derechas demasiado a la izquierda. Una pieza que me interesa especialmente es *En revenant de l'Expo,* cuya acción arranca en tiempos de la exposición universal de 1900 hasta la guerra del 14, con la grandes ilusiones, la huelga general, los conflictos de la época. Era, entre otras cosas, una crítica de la utopía socialista y sindicalista, y no fue bien recibida. Pero yo estaba contento. Como a *Chez Pierrot* y *Demain,* cierta izquierda la consideró negativa, y así me lo hicieron notar algunos comunistas en sus críticas. En el este *Godot* no se monta hasta que cae el muro.

Esta entrevista tiene lugar inmediatamente después de haber visto *Rêver peut-être,* en montaje de Jean-Michel Ribes, en el Théâtre du Rond-Point des Champs-Elysées. Hablamos de esta obra. Una obra de sueños. En primera línea, Shakespeare y Kafka. Pero también Calderón, y quién sabe si alguna de las *Juliette o la llave los sueños* (la original de Goerges Neveux, la operística de Bohuslav Martinu, la cinematográfica de Marcel Carné), pero olvido preguntárselo en el calor de la charla. Le pregunto, no muy convencido de que conozca a Ismail Kadaré, si no hay algo de la novela *El palacio de los sueños,* de este espléndido novelista albanés. Y, en efecto, también está presente ese libro, en especial la confiscación de los sueños. Grumdberg considera a Kadaré uno de los grandes escritores de hoy.

J-C.G. Otra obra mía, *Amorphe d'Ottenburg,* consiste en cierto modo en una pesadilla, es una especie de cuento de encantamientos, una falsa pieza shakespeariana cuyo héroe llega a una Edad Media teatral por la que deambulan tanto los nazis como los aliados, y asiste a la colisión entre todos los bandos.

S.M.B. En *Rêver peut-être* hay muchas referencias cultas. En mi país, eso sería razón suficiente para ofender a algunos de mis colegas y para que la crítica se ensañara con el autor por pedante. Sin embargo, aquí el teatro está lleno.

J-C.G. Se dan varias circunstancias. Por una parte, la suerte de tener un reparto con Arditti, con Aumont, con Maréchal. Y la confianza del director, Jean-Michel Ribes. Pero, claro, eso no hubiera bastado. Tenía que ser un texto que funcionase. Creo que se puede hacer buen teatro sin olvidarse del público. Es la mejor lección que puedo sacar de obras mías, como *L'atelier.* Si no hacemos más que teatro de investigación, las salas se vaciarán. La gente tiene que encontrar placer en el espectáculo, en *Rêver* aunque no conozca *Hamlet,* aunque no alcance el fondo del asunto, porque en fin de cuentas todo el mundo sueña, y por ello cualquiera puede llevar a cabo determinado nivel de lectura de la obra. Al escribirla, la pensaba para un teatro pequeño. Fue Ribes quién le dio este formato. Por ejemplo, el sueño de Africa no se veía, lo contaba el personaje. Ribes dijo que no podía ser, que había que representarlo. Pero cómo. Me dijo que aquello era asunto suyo, que me limitara a escribirlo. Pero hay vedettes que se estrellan porque el texto no marcha, como le ha pasado a Belmondo. Tiene que haber algo detrás que interrogue, que interese a la gente. Es verdad que un autor como Kadaré no puede atraer la atención de millones de personas, pero él sobrevivirá frente a la mayor parte de los novelistas de su tiempo. Al principio, Beckett se representaba en salas casi vacías, y hoy día hay en el mundo millones de personas que han interpretado Godot; no que la han visto, que la han interpretado. A veces yo mismo me encuentro que una acomodadora ha

Foto: Frédéric Mei

Michel Aumont, Pierre Arditti y Marcel Maréchal en *Rêver peut-être.* Théâtre du Rond-Point des Champs-Elysées.

interpretado tal o cual papel en *L'atelier.* Lo mismo pasa con *La casa de Bernarda Alba* de Lorca. Muchas mujeres han hecho esas obras de abundante reparto femenino. Porque para la difusión de una obra hay varias vías, y es muy importante la de los colegios, aficionados, etc. En estos medios se han hecho mucho mis obras breves, como *Michu* o *Les vacances.*

S.M.B. Da la impresión de que en Francia hay una división tajante entre teatro público y teatro privado. Que no hay una relación entre ambos, entre el teatro subvencionado con objetivos artísticos y el teatro de entretenimiento, de bulevar.

J-C.G. Creo que esa diferencia que, en efecto, ha existido de manera muy notoria, empieza a desaparecer. Hay ya varias generaciones que van al teatro privado porque no encuentran su sitio en el subvencionado. *Arte,* de Yasmina Reza, la hizo en París el teatro privado, mientras que en Londres y varias ciudades alemanas lo puso el teatro subvencionado.

S.M.B. En mi país hay una clara esclerosis del teatro subvencionado.

J-C.G. En el teatro público, pese a la idea de vanguardia o investigación, puede darse una instalación en el conformismo. La desgracia del teatro público es que le invada ese conformismo. Los directores y gestores son a menudo responsables del destino de las subvenciones. Y a veces es gente que predica la democracia en escena y no la practica en su trabajo. La democracia hay que respetarla, o llegaremos a la conclusión de que la dictadura es el régimen más eficaz, porque así no hay discusiones. Hay esa esclerosis, desde luego, pero sería peligroso poner en cuestión las subvenciones por eso, hacer lo que han hecho en Italia, o que confíen eso a las regiones, a menudo trabajadas por la extrema derecha, que están contra la cultura subvencionada. Tal vez haya que transformar el teatro subvencionado desde dentro. Lo absurdo es que se haya pretendido a ultranza una estética de la originalidad y de la supuesta ruptura. Como si en cine se hubiera impuesto que todos fueran como Godard. Todo el mundo tenía que singularizarse. Pienso que hay que poner obras de todo tipo. Puede ser peligroso el culto al artista. Muchos parecen decir lo que Andy Warhol: todo lo que hago es arte, ya que soy un artista. Hay que encontrar gentes modestas que además sean ambiciosas. Hay que tener los dos objetivos: hacer un teatro de gran público y hacerlo con verdadera exigencia. Pero, ahí tiene, ahora se pone cinco veces en el mismo año en teatros subvencionados el *Cyrano de Bergerac*. Aunque sea una obra estupenda, me parece ridículo. Con el costo de una sola de estas producciones se podrían haber puesto diez obras contemporáneas.

La democracia hay que respetarla, o llegaremos a la conclusión de que la dictadura es el régimen más eficaz, porque así no hay discusiones.

S.M.B. ¿Se trata de buscar un compromiso, un equilibrio?

J-C.G. Sí, hay que encontrar un equilibrio. Por mi parte, cuando escribo no pienso exactamente en lo que le va a gustar al público. Pero tengo una manera de hacer que tal vez conecta con el público. No puedo escribir algo que se escuche en un silencio riguroso, eso me daría terror. Me gusta la risa, y me gusta provocarla. La risa ha sido muy mal vista durante mucho tiempo en Francia, al menos en el teatro subvencionado. Pero tampoco eso basta. Hay que topar con las personas adecuadas. Tuve la suerte de conocer a Pierre Dux, administrador de la Comédie, un gran actor y director de escena y gran administrador, con prestigio en la derecha y la izquierda, con sentido del servicio público. Me estrenó obras en grandes teatros siendo bastante joven. Y aun así, las cosas pueden complicarse. En los años 70 hubo problemas en la institución. Y me encontré de repente entre el teatro privado y el público. Por ejemplo, con una obra como *L'Indien sous Babylone,* que no entraba en modo alguno en el teatro subvencionado, pero tampoco en el privado. Un fracaso en todos los sentidos. Pero tenía que salir de las obras de mi primera época, de cosas como *Chez Pierrot,* que se veían demasiado marcadas por *Godot.* El caso es que aunque uno escriba para que le representen en su momento, a veces la obra tiene que esperar su tiempo. Ya ve, entre el *Amorphe d'Ottenbourg* en 1971 y la reposición del año 2000 habrán pasado veintinueve años.

S.M.B. ¿Ha pertenecido usted a algún grupo? Me refiero no tanto a grupos teatrales como a los que defienden una postura, un autor o varios, una estética, y la imponen.

J-C.G. No, tan sólo he conocido gente que en un momento determinado me ha dado oportunidades. Sé las dificultades de la gente de mi época, y desde luego de la de ahora, por estrenar sus obras, encontrar directores interesados. En países como Francia, Italia, Bélgica, Suiza, imagino que también en España, la preocupación del teatro subvencionado no es encontrar autores de hoy, y esto es sorprendente. Sin embargo, en países como Alemania el eje de las preocupaciones del teatro público ha sido encontrar esos autores. En los países anglosajones lo poco de subvención que hay es en su mayor parte dedicado a la creación contemporánea y a la escritura de hoy. Tienen obligación de hacer encargos, o se considera que no han gestionado bien. En Francia estamos en una situación lamentable, en comparación.

S.M.B. En mi país existe una ideología oficial (no sólo ministerial, no sólo funcionarial; es oficial) según la cual no hay autores. ¿Ocurre aquí lo mismo?

J-C.G. Ya lo creo que sí, y además va acompañada de una segunda parte, para no perder la apuesta: no hay autores y, de haberlos, son malos. Aquí, gente como Vitez ha hecho mucho daño, al margen de que fuera un gran profesional. Hemos tenido la mala suerte de tener directores estrella. Strehler, aquí, no leyó ni una sola obra contemporánea. Además, no comprendía la cuestión política en Francia. Mi obra *Dreyfus,* que se había hecho bastante en teatros subvencionados, apareció en Italia en la revista *Il Drama.* Le pedí a Strehler que le echase un vistazo a la adaptación. Strehler dijo que *Il Drama* era una revista de extrema derecha, lo que supongo que descalificaba mi obra. Al mismo tiempo montaba la *Villegiatura* de Goldoni en el Odéon, una producción soberbia, con muchos actores y gran costo. Y a quién buscó como adaptador: a Felicien Marceau, es decir, alguien condenado como colaboracionista en Bélgica. Con Pasqual fue por el estilo. *Dreyfus* y *L'atelier* se habían estrenado en el Odéon. Le propuse *Zone libre,* para que toda la trilogía se estrenara en el Odéon. Tenía la producción, la misma que más tarde se estrenó en el Théâtre d'Orléans. Me dio largas: aún no he firmado el contrato, cosas así. Después, cuando firmó, nunca consintió en recibirme. Qué miedo le daba.

S.M.B. A Lluis Pasqual le he oído decir, en público, junto a la ministra de cultura española de hace cuatro años, que en el repertorio quedarán más o menos 25 obras.

J-C.G. Y puesto que ya están escritas, lo mejor es que dejemos de escribir, ¿verdad? Puesto que apareció Beckett en los 50 y tal vez Koltès en los 80, ya se acabó. Por cierto ¿hay alguien que sepa qué títulos entran en esa relación de 25 obras?

(Nos permitimos unas risas y alguna divagación. Evitamos cualquier insulto a ausentes.)

J-C.G. ¿Pero es que los responsables no comprenden que para que tengamos 25 títulos, ó 12, es preciso que se monten cientos? Cuando Beckett escribe, hay una multitud que escribe, y no sólo los Ionesco o Adamov o Audiberti, había un montón de autores, y desde luego había autores de bulevar, o autores como Lenormand, que han desaparecido por completo no sé por qué, que cualquier día pueden reaparecer. El propio Bernstein con la película de *Resnais* ha salido de su tumba. No se puede saber quién va a quedar.

S.M.B. ¿Estrenó usted pronto? Antes ha hablado de que es preciso topar con la persona adecuada. ¿Quién fue para usted esa persona adecuada?

J-C.G. En los 60 nadie leía mis obras, nadie las montaba. Yo era actor y hacía un papelito en un pequeño programa de televisión. Por entonces me paseaba con *Pierrot* y *Fenêtre.* Allí estaba Marcel Cuvelier [el director de la versión de *La cantante calva* que se sigue haciendo en el teatrito de la Huchette]: ¿así que usted escribe obras de teatro?, pues démelas. Se las di en el acto y al día siguiente me dejó de piedra cuando dijo que montaba *Pierrot.* Acudimos a todos los teatros privados, a todos los subvencionados, y todos dijeron que no, los de la radio hicieron un informe: ese chico es joven, que haga otra cosa. Así que pusimos cada uno 50.000 francos. Era el año 1966, alquilamos la Alliance Française, que nos cobró el doble de lo debido. Fue un estreno triunfal, pero en mes y medio no hubo público. Ahora bien, yo me había convertido en autor. Si no hubiera conocido a Cuvelier habría tirado la toalla hace mucho tiempo. ¿Qué puedes hacer con informes como el de la radio?, que haga otra cosa, ¿qué era esa otra cosa?, dejar de escribir, supongo. Y no digamos con la lista de 25 piezas de Pasqual. Pero basta con que surja quien te dé la posibilidad de hacer tu obra. Era el caso de Dux y Miquel cuando estaban en el Odéon, antes de Strehler y Pasqual. Se interesaban por la creación contemporánea y todos los años había dos obras contemporáneas en la sala grande, sin contar la pequeña, enteramente dedicada a ellas. Lo ideal es cuando se da la pareja bien avenida de director y autor. Charles Dullin le dijo a Salacrou que le montaba todo lo que escribiera. Y Salacrou se puso a escribir; cuantos más fracasos, más insistían. Otro caso semejante es el de Giradoux y Jouvet. A veces se dice que cuando un autor es realmente importante encuentra su director de escena importante, como en el caso de Koltès y Chéreau. Yo no estoy tan seguro. Y menos aún de que Chéreau fuera el más adecuado para el mundo de Koltès. Sí en cuanto a fama; pero desde el punto de vista del humor que había en sus obras, creo que no. Koltès se adaptó a la visión de Chéreau, abandonó muchas cosas, halló cierto lirismo, no permaneció en su propio terreno, optó por un estetismo que no era el suyo.

Cuando Beckett escribe, hay una multitud que escribe, y no sólo los Ionesco o Adamov o Audiberti, había un montón de autores.

S.M.B. En España se ignora bastante lo que se hace en Francia. Y me da la impresión de que en Francia se ignora lo que pasa en mi país.

J-C.G. Eso no sucede sólo entre España y Francia. Ahora, en Europa no nos conocemos entre nosotros. Hay un gran aislamiento en esta Europa comunitaria. Antes era distinto, los autores de un país seguían las obras de sus colegas de fuera. Ahora, no. ¿No le parece terrible? ■

Al cerrarse este número, recibimos la noticia de que a Jean–Claude Grumdberg le han concedido el premio Molière.

Valère Novarina

S.M.B. Usted utiliza en sus obras un lenguaje complejo. No es en absoluto sencillo traducirlas. ¿Cómo traducir esa gran cantidad de neologismos?

V.N. No sé, hay gente que se apasiona con los problemas que plantean los textos, es como afinar un violín. Necesito ese tipo de traductores.

S.M.B. ¿Se puede decir que sus obras son obras de teatro? Al llamarlas así ¿no las relativizamos? Porque da la impresión de que su pensamiento dramático no viene directamente del teatro, sino de otros géneros literarios, el ensayo, la poesía incluso.

V.N. Lo que hago podría llamarse tal vez teatro de lo utópico, o teatro del rostro, o teatro de la carne. Reconozco muchas influencias, desde Restif de la Bretonne a Mallarmé. No, mi filiación no es directamente "dramática".

S.M.B. En sus obras no hay nada de eso que se aprende cuando se aprende a escribir teatro. Más bien se diría que lo rehuye. No hay personajes en el sentido que todo el mundo entiende por tal. Además, en sus acotaciones a menudo pide cosas imposibles. Lo que está en el centro de su obra es el lenguaje. Dígame cómo se las arregla, ya que el público de teatro es uno de los más conservadores, si lo comparamos con otras artes. Y el teatro depende de un público amplio, incluso cuando se trata de minorías.

> Tomamos un hombre, lo partimos y dentro encontramos el drama, el sufrimiento.

V.N. El teatro se reproduce a sí mismo. Es extraordinario comprobar que los actores jóvenes tienen más o menos los mismos defectos que los de antes. Es un lugar en el que se da de manera asombrosa la mentira. Es fascinante. En fin, le respondo a su pregunta. Sí, el lenguaje está en mi obra por todas partes, es eso lo que exploto, lo que busco. El lenguaje es como un germen antropogénico. A partir del lenguaje se hace el hombre, es como una operación alquímica. Tomamos un hombre, lo partimos y dentro encontramos el drama, el sufrimiento. El lenguaje hace al hombre. A partir del lenguaje surge todo lo demás. Por otra parte, el teatro es el lugar dónde se ve el lenguaje, donde se ve el espectáculo de la palabra, la palabra radical. Esa es mi utopía motriz.

S.M.B. ¿Qué piensa del intento de los años 60, no olvidado del todo, cuando en el teatro se quiso prescindir de la palabra?

V.N. Los 60, e incluso antes. Desde Artaud. Puede ser una reacción comprensible condenada a estrellarse contra la realidad. Porque, al menos en Francia, el teatro ha sido siempre de la palabra, tanto en el Grand Siècle como en el siglo pasado, o más tarde, con autores tan dispares como Jarry o Claudel. La palabra está en el centro del teatro francés, mientras que no lo está en el alemán, que tendría en el centro tal vez la psicología, hablando en general. No me encuentro fuera de la tradición del teatro francés, al menos en ese sentido.

S.M.B. Por su obra se deduce que si ocupa un lugar en el teatro de su tiempo, ese lugar tiene que ser especial, distinto, con un público diferente y algo creyente. ¿Cuál es ese lugar?

V.N. He trabajado bastante con la Bastille, incluso he hecho algunas puestas en escena. También en los Festivales de Aviñón y de Otoño de París. Desde luego, no cuento con el apoyo de las grandes baronías o principados del teatro francés. Todo lo que he hecho ha sido con el teatro público, no he hecho nada en teatro privado. Sólo la reciente *Operette imaginaire* tuvo la propuesta de hacerse en un teatro privado nada menos que durante un año, pero no sé. He trabajado en festivales, y con gente como Alain Crombecque, Marie Collin o Michel Guy. Se han puesto mis obras en algunos países, en Alemania, en Lisboa, siempre en francés, con algún que otro elemento del idioma del país. Es un ámbito muy especial, en efecto.

S.M.B. ¿Cómo se pude hacer *Le drame de la vie,* que duraría unas doce horas y que tiene más de 2000 personajes? ¿Cómo se pueden hacer obras como *L'espace furieux* y *L'avant-dernier des hommes,* donde la palabra es todo, el actor acaso sea todo en escena, y no hay ni acción, ni pasado, ni situación, sustituidos por un flujo verbal inagotable, por una poética que lo abarca todo a través de una palabra omnipresente?

V.N. Precisamente, *L'espace* y *L'avant dernière* las he montado yo mismo. Tal cual. Sin cambios. *Le drame de la vie* sí necesita cambios. La adapté para diez actores y se montó en Aviñón en 1986; yo hice los decorados. Por cierto, hubo una pequeña batalla en el Festival, algo muy vehemente. Nos aclamaron y nos abuchearon, todo al mismo tiempo. Puedo decir que esas obras tienen ya su público. A estas alturas, la gente ya está informada. Y los textos dan lugar a sus actores. No son los escritores quienes se tienen que adaptar al teatro existente. El cantante wagneriano no existía antes de Wagner, y el actor claudeliano no existía antes de Claudel. Creo que, poco a poco, estamos consiguiendo una especie de actor novariniano. (Ríe al decir esto). Al principio parece imposible, y poco a poco los actores se ponen a trabajar y acaban apareciendo otros. Al

principio sólo había uno, André Marcon, ahora hay varios.

S.M.B. En usted, la invención de palabras y la escritura de piezas atemáticas sugieren que viene sobre todo de la filosofía. Hay musicalidad en sus obras, pero los temas, muy reconocibles, no son equiparables a temas dramáticos. Además, en esas piezas hay algo así como una abolición del tiempo. Para, a continuación, abolir también el espacio.

V.N. No vengo directamente de la filosofía, pero me he zambullido en la filosofía medieval. No ya la filosofía francesa. Me atrae la extraordinaria riqueza de la Edad Media. Dante, por ejemplo. Es cierto lo que usted dice sobre mi trabajo del tiempo. Yo trabajo el tiempo, no es que lo suprima. Lo que ahora escribo, un ensayo sobre el lenguaje y el espacio, termina siendo un ensayo sobre el tiempo.

El teatro me interesa en la medida en que es un trabajo sobre el tiempo, un trabajo manual sobre el tiempo, pues al tiempo se le trabaja como se trabaja la materia. Echo de menos en el cine el trabajo del tiempo. Que es lo que me interesa. Un trabajo complejo sobre la duración. Trabajo las obras como si fueran una partitura. *Le drame de la vie* la puse con las hojas pegadas a las paredes, en el taller, desplazándome, buscando. Viendo con perspectiva las duraciones, las masas. Visualizo así el libro, con una percepción arquitectónica y musical del espacio propios de ese libro. Con las puestas en escena hago lo mismo. Lo pongo todo en las paredes, y llevo a cabo, esencialmente, un trabajo con el tiempo.

Dibujo de V. Novarina.

S.M.B. ¿Trabaja sólo en esto, como autor?

V.N. Principalmente en esto. También soy pintor, y hago alguna que otra puesta en escena.

S.M.B. Evidentemente, usted es melómano.

V.N. Desgraciadamente, no soy músico, pero la música me parece algo esencial en el trabajo de construcción teatral.

Hacemos un paréntesis musical. No le interesa Boulez especialmente. Sí lo que él llamaba música clásica. Y la música árabe. La madre de Novarina era de Ginebra. Hablamos de la orquesta de esta ciudad, la de la Suisse Romande, que dirigía Ansermet en los buenos tiempos.

V.N. Me interesa mucho el principio de la variación. Lo encuentro en Bach. Variación en el sentido de renovación interior de las cosas. La palabra francesa variación no indica todo lo que encierra el concepto. El término alemán lo explicita mejor: *Veränderung.* Es decir, lo que se convierte en otro, en otra cosa, en otra acción, la renovación a partir de sí misma. Por ejemplo, mi obra *Le jardin de reconnaissance* (1997) está construida a partir del principio de la variación entendido en ese sentido.

Hablamos de Bach y de una obra que le interesa especialmente, *El arte de la fuga.* Novarina se muestra encantado porque en esta obra el tema regresa 287 veces. Hablamos de la trascendencia de la numerología en Bach. Y de los 2.587 personajes de *Le drame de la vie.* Finalmente, se refiere a la importancia para él del número 4, muy trabajado en esta obra.

V.N. 4 es la aparición del volumen. 1 es un punto, 2 es una línea, 3 es una superficie, 4 es el espacio. Entonces, el teatro es 4. Y 5 es el hombre en el espacio. Son cosas que se encuentran ya en Filón de Alejandría, llega hasta Bach y de repente hay un corte terrible. Pero cuando se trabaja en algo durante mucho tiempo se acaba teniendo relación con las cifras. Como si las cosas se construyeran a sí mismas, como si las palabras escribieran, como si la pintura pintara. No se trata de irresponsabilidad en el resultado, es que sabemos que trabajamos con algo que es otro. Recuerdo una frase de *L'haltérophil rigolo:* (Novarina hace que levanta pesas, sin conseguirlo): la barra dice que no, y de repente (hace que consigue levantarla) la barra dice que sí. No soy yo quien la ha levantado, es ella la que ha dicho que sí. Eso es muy exacto para el trabajo artístico, para la experiencia de salir de sí, del viaje de la persona, que las cosas son las que se hacen y uno es espectador, captador, medium, qué sé yo, en cualquier caso una figura distinta a la del sujeto creador.

S.M.B. Al leer su *Lettre aux acteurs,* da la impresión de que en ella el blanco fueran los directores de escena.

V.N. En cierto modo, sí. La escribí en un momento apasionado. Después de una pelea con un director de escena, que me había echado de los ensayos. En la historia reciente del teatro francés y europeo se dan dobles parejas antagonistas: director de escena y decorador (Chéreau/Peduzzi), por una parte, y por otra poeta y actor.

S.M.B. Mientras que el triángulo ha sido siempre actor, texto y público.

V.N. Exactamente, eso es. Creo que eso es lo que ha tenido en cuenta Claude Buchvald cuando ha hecho *L'opérette imaginaire* el año pasado; ha encontrado una relación a tres, directa, no perversa, no a partir de concesiones, entre público, actor y texto. *Pour Louis de Funes* es una llamada a regresar al centro, esto es, al actor, al trabajo del actor; y entendiendo el poeta, el autor, como un actor antes del escenario. Actor y poeta son hermanos, eso es lo que siento profundamente.

S.M.B. ¿Cómo llegó usted al teatro?

V.N. Mi madre era actriz en Ginebra. Trabajaba con Pitoeff. De pequeño pude ver a Louis Jouvet. Al venir a París conocí a Roger Blin y lo traté bastante. Lo llevaba dentro, en cierto modo. Pero no me considero un autor de teatro, yo escribo libros que pueden ir a escena.

S.M.B. Sus obras me recuerdan, en algunos aspectos y por el uso del lenguaje y las figuras poéticas, la filosofía de María Zambrano.

V.N. Es curioso. Precisamente, acabo de leer un texto suyo, ahora mismo, hace unos minutos. Me lo dio a conocer una actriz, en la Universidad de Lyon, cuando hace unos días hubo unas lecturas sobre el tiempo. Yo leí textos míos y la actriz trajo *Claros del bosque,* de María Zambrano. Es curioso que me hable usted de ella. No la conocía antes, y la encuentro fascinante.

Valère Novarina, nacido en 1947, es de Saboya, de origen italiano (un par de generaciones). Su padre era arquitecto y su madre, que era suiza, actriz.

V.N. Me he alimentado mucho de esa área tan fronteriza, con varios idiomas, el francés y el alemán, más el italiano, aunque en la corte de Turín se hablaba francés. Es un área no encerrada, como la Bretaña, sino muy abierta.

S.M.B. Es lo que puede llamarse la Lotaringia, ¿no es así? La parte más dinamizadora de Europa desde la Baja Edad Media.

V.N. Exactamente, la Lotaringia. En mi opinión, la Lotaringia existe de alguna manera, profunda y real. Si estoy en Nancy o en Europa Central, estoy en casa, pero en Toulouse o en Brest soy extranjero. También lo llamaría la cultura de la nieve. Por eso no me siento especialmente extraño en una ciudad como Moscú. Hay un autor muy interesante que se refiere a la Lotaringia, Charles-Albert Cingria, muerto no hace mucho, y que le recomiendo. Sus escritos son una belleza.

S.M.B. Da la impresión de que el teatro tiene para usted algo de específico, de propio.

V.N. A pesar de todo, el teatro es un excelente instrumento para pensar. Produce cosas que no se pueden producir de otra manera. Un ámbito en que puede ser reinventada la figura humana. La pintura de nuestro siglo, con Picasso, Soutine o Bacon, ha roto el rostro humano, el concepto burgués de rostro. Lo que no se ha hecho en teatro, o muy poco. Es un ámbito donde aún se puede trabajar contra las imágenes impuestas. Pero el teatro, tal vez por depender del público numeroso, como hemos dicho antes, no ha avanzado como las artes plásticas. El teatro y el cine han hecho poco en lo que se refiere a esa renovación. En cine es sorprendente. Piense en *L'âge d'or,* de Buñuel, que abría las puertas al cine de manera increíble, aquello era experimentación mental, fantasía. Después no hubo nada.

Es sorprendente que el cine reproduzca la novela del siglo XIX, y que el teatro se limite a reproducir poco más que el teatro de antes.

S.M.B. Ni siquiera Buñuel fue más lejos.

V.N. Ni siquiera él, en efecto. Es curiosa la dominación del cine realista, un fenómeno sociológico en todas partes. No quiero decir que no haya que plantear los problemas de la sociedad, pero echo de menos una crítica de la estética de lo real, precisamente ahora que los conceptos sobre lo real se ponen en cuestión. Es sorprendente que el cine reproduzca la novela del siglo XIX, que el teatro se limite a reproducir poco más que el teatro de antes.

S.M.B. Vivimos una época no experimental, más conformista.

V.N. Es cierto. Yo traté bastante a Jean Dubuffet. Era de los últimos experimentadores. Esos espíritus inventivos, abiertos, imaginativos que a sus casi noventa años seguían viviendo una aventura total. Cuando le veía, tenía la sensación de que él era el joven y yo era el viejo. Y sin embargo vivimos una época con sobreabundancia de imágenes del hombre impuestas que se pretenden hacer pasar por la realidad. Hay una visión economicista del hombre, que es radicalmente falsa. En la televisión y en otros medios. Hay que oponerse. Y la manera de oponerse es creando otras imágenes, haciendo frente a esas visiones estereotipadas. Es un código de reproducción que hay que combatir y desestabilizar. Se ha perdido el orgullo del artista. Ya no hay mecenas, ni aristocracia ni burguesía ilustrada.

S.M.B. Tenemos que conformarnos con el sector público. (Risas.)

V.N. En Francia, el teatro recibe un apoyo considerable por parte del Estado. Y ese teatro goza de buena salud, creo yo. No es casualidad que todos los directores de escena vengan a Francia. París es en cierto modo la capital teatral de Europa. Es cierto que hay una tendencia comodona de replegarse sobre sí mismo, de rutina, de refugiarse en los clásicos imponiendo a los colegiales que vayan a verlo. Me gustan los clásicos, pero esa imposición en contra de otro tipo de creación es la muerte. Y hay algo en Francia que es lamentable –espero que no pase lo mismo en España–: la manía de los centenarios, de las efemérides. ¿Sabía usted que en el Ministerio de Cultura hay un comité de centenarios y celebraciones diversas? Es aberrante. Es senilidad.

Prefiero no hablarle del centenario Lorca ni del centenario del Desastre. Prefiero no desilusionarle y concluir la charla en ese tono, para que crea que en España no hacemos esas tonterías.■

Las obras *Carta a los actores* **y** *Pour Louis de Funes* **han sido editadas en un volumen por la Universidad de Valencia en versión y edición de Fernando Gómez Grande.**

Teatro en Francia

Alrededor de los autores

Irène Sadowska Guillón

Le Passage, **Veronique Olmi. Theâtre des Abbenes, 1998.**

Tránsitos y permanencias

I. Derecho al escenario

Para entender el malestar del teatro francés, las reivindicaciones de los autores vivos y la lucha que han emprendido ante la impotencia de los poderes públicos, hay que tener en cuenta que, aparte de cincuenta teatros, todos ellos concentrados en París, los demás teatros y centros culturales pertenecen al sector público subvencionado, directamente por el Ministerio de Cultura o indirectamente por sus direcciones descentralizadas regionales.

La subvención del estado a las instituciones culturales se destina de manera explícita, según precisan los pliegos de condiciones, a la creación contemporánea y a conseguir una política de precios reducidos de las localidades. Dicho de otro modo, los subvencionados son los espectadores y los autores contemporáneos.

Sin embargo, desde hace años la mayoría de los teatros subvencionados, alérgicos al autor de hoy, no respetan sus deberes y para ello oponen falsos argumentos: primero, que no hay autores, y segundo, que el público no tiene interés en las obras contemporáneas. Así, la creación contemporánea no representa más que el 10% de las programaciones del sector público.

La mayor parte de los autores que no han encontrado su sitio en los teatros subvencionados se ven obligados a replegarse en los teatros privados, con las coerciones materiales y artísticas que ello supone, en los festivales o

en las pequeñas compañías que estrenan sus obras en medio de grandes dificultades. Pero lo peor es que esta dificultad de acceder a los escenarios subvencionados tiene repercusiones sobre la propia escritura. Algunos autores contienen su audacia, su imaginación, su rebelión o su violencia y se autocensuran para no dañar el espíritu de compromiso, y escriben obras que se adaptan a las tendencias de moda o a cierto número de recetas que funcionan. A ello se añade un fenómeno no menos grave: se margina a varias generaciones de autores, sacrificados en el altar del relevo generacional, del autor cada vez más joven. No es raro ver que las obras de estos jóvenes autores principiantes, que parecen más bien ejercicios, tentativas de escritura y que se beneficien de todas las ventajas (becas de escritura, ayudas a la creación, etc.), se vean lanzadas a los grandes escenarios, mientras que sus mayores, cuyo discurso teatral participa precisamente en el debate sobre la sociedad que pide el público, no consiguen apenas producciones. Desde luego, hay que darle a la juventud dramatúrgica su oportunidad, pero no sin reserva (el talento hay que probarlo) ni a expensas de los autores reconocidos y necesarios al teatro. Además, la rotación de los nuevos talentos es cada vez más rápida, y esos jóvenes autores raras veces confirman las expectativas, faltos de tiempo, alcanzados ya por nuevos autores jóvenes.

II. En el espíritu de la época

¿Hay una relación directa entre el debate sobre el reequilibrio de la participación de las mujeres en la vida política y social de Francia y el notable surgimiento en los escenarios, desde hace varios años, de autoras dramáticas? ¿Tienen justificación las carreras fulgurantes de algunas de ellas?

Cuando hace unos diez años se lanzó a Marie Redonnet, ausente hoy de los escenarios, se insistió en que era un genio. El teatro de Yasmina Reza, la única autora de su generación que ha tenido un éxito mundial, se ha convertido en un producto comercial de gran consumo.

Y de repente surge una nueva estrella: se llama Véronique Olmi, tiene treinta y cinco años, se formó como actriz y es autora desde 1990 de siete obras, tres de ellas adaptaciones. Tres obras, estrenos prestigiosos, de esta nueva estrella de la escritura, casi desconocida ayer, están en cartel en la temporada 1998–1999 de los grandes teatros parisienses: *Chaos debout*, con puesta en escena de Jacques Lasalle, y *Le Passage,* por Brigitte Jacques, en el Théâtre de la Ville, y *Point et la ligne,* con puesta en escena de Philippe Adrien, en la Comédie Française–Vieux Colombier. Es evidente que Véronique Olmi tiene sentido de la escena y una total maestría como dramaturga. Su escritura es de factura clásica, realista, no abrumada por búsquedas ni contorsiones formales, de gran sencillez, va a lo esencial y capta esos puntos neurálgicos, más o menos conscientes, en que el destino de los seres se une inexorablemente.

Point et la ligne, escrita en 1993, es la historia banal de un arreglo de cuentas conyugales de una pareja cuyo aparente bienestar moral, burgués, familiar, con una hija y una nieta y veinticinco años de vida en común, se derrumba en una noche. El desencadenante es pequeño: un fantasma erótico que Marco ha anotado en su diario íntimo y que descubre Lip, su mujer, rompe el consenso rutinario, y mediante un encadenamiento catastrófico de palabras imprudentes y brutales, de una crueldad a otra, llegan a una desenlace fatal, a la separación, precisamente lo que más temen y menos desean, con el arbritraje de una especie de ángel vengador, su hija Cécile.

La verdad es que podría ser una cosa banal si Véronique Olmi no tuviera ese talento para dar en el clavo, para hacer sensible la ambivalencia de las palabras, agentes del destino en la obra. *Le Passage* (1995) y *Chaos debout* (1997) son una visita a Rusia con cincuenta años de distancia, la primera a la URSS del terror staliniano y del desastre de la Segunda Guerra Mundial, la segunda a la Rusia poscomunista. En *Le Passage* (El tránsito) Véronique Olmi pone en escena el destino trágico de unos seres desmesurados, dostoievskianos, la confrontación de la poetisa rusa Marina Tsvetieva y su hijo Mur, hundiéndose ella en la mística de la creación, rechazando él la fatalidad del exilio, soñando con reencontrar la Rusia de sus orígenes, la tierra ideal de todas las revoluciones y del hombre nuevo. Un itinerario trágico que les lleva en 1939, después de diecisiete años de exilio en París, al infierno helado de Moscú, a la soledad y a la muerte: ella se suicida en 1941, él cae en 1944 en el campo de batalla.

Chaos debout (Caos en pie) habla de la miseria moral y material de la Rusia de hoy, de esa gente sencilla, anónima, superviviente del comunismo, marcados para siempre por las secuelas de guerras nuevas (Chechenia), aplastados por la maquinaria del Estado, gente que, amontonada en pisos comunitarios y privados de toda intimidad, inventan utopías ingenuas, pero vitales, lo único que en el caos que les rodea les mantiene en pie. En estas dos obras la intimidad de los seres se percibe como espejo de la historia. Si en *Le Passage* la rebelión del individuo, la búsqueda del absoluto, la utopía de la poesía y del hombre nuevo son anuladas por la historia, los náufragos del desastre en *Chaos debout* ya no tienen más que su fe en el amor para resistir lo cotidiano.

En su fulgurante carrera, Véronique Olmi ha dado ya pruebas de madurez de escritura, y también de gran agudeza en el enfoque, sin lastre psicológico, del universo íntimo de los personajes, proyectados siempre en una perspectiva más amplia, social o histórica. Su escritura sólida, clara y precisa, tiene esa rara cualidad de producir auténtica emoción, y de ahí su éxito ante un público amplio.

III. Enfrentados a su época

El teatro de Serge Valletti (nacido en 1951), especialmente presente esta temporada en los escenarios, no aporta mensajes, no enarbola compromisos ideológicos, sólo plantea cuestiones esenciales sobre la sociedad de hoy, percibida no ya en términos de masa o de clases, sino como adición de individuos. Gente atrapada en una red de contradicciones políticas, sociales y privadas, pertenecientes a medios distintos, la naturaleza de cuyos comportamientos escruta el autor, así como la manera en que cohabitan, cómo se las arreglan con sus deseos y sus carencias personales y comunes.

La obra de Valletti *Si vous êtes des hommes,* escrita en 1994, ha sido puesta en escena por Philippe Delaigue para una gira de ámbito nacional. El título hace referencia al libro de Primo Levi *Si es un hombre,* su estreno coincide con la celebración del 50º aniversario de la Declaración de Derechos Humanos, y plantea algunas cuestiones fundamentales: ¿qué significa ser hombre?, ¿a partir de cuándo y a quién se le pueden conceder derechos para considerarse completamente ser humano? No se nos da la dignidad humana al nacer, se gana y se prueba todos los días. Valletti lanza un desafío al pensamiento ontológico devolviéndonos hasta las miradas mismas que nos creemos con derecho a lanzar sobre los demás. Hace filosofía, sociología y política a su manera, la de un narrador que, a partir de determinados acontecimientos, situaciones, hechos y discursos reales, inventa historias para el teatro. Sin que por ello en esas historias, que participan tanto del universo shakespeariano como del cine de Tati, pierda fuerza la resonancia de la realidad.

Foto: David Anemian

Si vous êtes des hommes, **de S. Vallelti.**

Si vous êtes des hommes es un drama social, una farsa con fin trágico. El teatro de Valletti concentra sencillamente el absurdo atroz de la vida. Una delegación general de sanidad que visita un hogar para gente sin techo, excluidos de la sociedad a los que cuida el doctor Manuel, plantea como único antídoto a la miseria y a las condiciones inhumanas de la vida en el hogar aquel, que se instalen nuevos arriates de flores. Los pensionistas del hogar, seguidos por el doctor, se amotinan bajo la dirección de Bárbara, una rebelde estudiante de sociología, y ocupan el Museo del Hombre de la Place du Trocadéro de París a fin de llamar la atención de los poderes políticos sobre la suerte de los excluidos de la sociedad. Se organiza la resistencia y los insurgentes se enfrentan a las fuerzas del orden. Con humor negro y con ironía Valletti hace desfilar los clichés de la jerga ideológico-social-humanitaria, los bellos lemas democráticos que se baten en retirada abrumados por la realidad concreta, vital, la que se sitúa al margen de las grandes palabras.

Otra obra suya de carácter político y social que no lo parece es *Le jour se lève Léopold,* escrita en 1988 y puesta en escena ahora con gran honestidad y de manera muy adecuada por Jacques Nichet en el nuevo Centro Dramático Nacional de Toulouse y en el Théâtre Gémeaux et Sceaux. Es el universo natal, marsellés, de Serge Valletti, con la infinidad del mar por horizonte: hay nueve tipos hechos polvo, perdidos y perdedores; jóvenes y menos jóvenes, que van y vienen, malviven durante una noche loca, con la muerte al final, sin futuro, sin mañana. El mundo es mentecato y además complicado, de acuerdo, así que intentan comprenderlo y lo complican todavía más inventándose y multiplicando hipótesis, opiniones, soluciones, verdades expeditivas para encontrar en las palabras, en esa confusa cháchara, un hilo que sostuviera siquiera un poco de razón para vivir. ¿Qué importa lo que digan?, hablan para llenar el vacío, para atrapar con las palabras la realidad que se escapa, para sentir que existen. La lengua es una salida de emergencia: hablo, luego existo.

La retrospectiva de tres semanas de la trayectoria de más de veinte años de Serge Valletti (1976-1998), en enero de 1999 en el Théâtre de l'Europe-Odéon, de París, no es ni homenaje ni consagración (que, por otra parte, no necesita) sino sencillamente una puesta al día, una puesta a prueba en

Foto: Delahaye Photographe

***L'opérette imaginaire*, de Valère Novarina. Théâtre de la Bastille.**

el día de hoy de sus primeros textos de los años 70 (monólogos, dúos) y de obras de los 80, frente a sus cuatro nuevos estrenos: *À l´arrêt 21, Autour de Martial, Réception* y *Salle XIII.* En total, dieciséis textos, testimonio del recorrido de un poeta del teatro, rastros de nuestra vida.

Lo mismo que Valletti, Xavier Durringer (nacido en 1963) se apodera de las palabras, de las expresiones de las calles, instantáneas verbales de la vida, que traslada de manera reconocible al pasarlas a la escena. Tres obras suyas están en cartel en grandes teatros: *Bal trap,* escrita en 1989, puesta en escena de Jean Louis Thamin en el Centro Dramático Nacional de Burdeos; *Une envie de tuer sur le bout de la langue* (Ganas de matar en la punta de la lengua) (1991), puesta en escena de David Géry en el Théâtre de la Tempête de París, y *Surfeurs* (1998), con puesta en escena del autor en el Théâtre National de la Colline de París.

Bal trap es otra vez el mundo a la deriva de cuatro jóvenes perdidos que intentan con desesperación agarrarse a algo o a alguien. Temática que desarrolla también en *Une envie de tuer sur le bout de la langue.* Un teatro que habla con verdad del malestar de vivir de los sin porvenir, aunque el lenguaje, de doloroso realismo, recupera la poesía de lo cotidiano. Mientras sus obras anteriores eran una radiografía de esta sociedad de segunda, *Surfeurs* asciende la jerarquía social hasta quienes tiran de los hilos. La obra denuncia con violencia las hipocresías de la democracia autocomplaciente y se enfrenta a la impostura del discurso político y a la pugna del acontecimiento y la ficción mediática. Durringer es, sin duda alguna, el autor cabreado más lúcido de su generación.

IV. La época trascendida

La escritura de Valère Novarina (nacido en 1942) es un fenómeno aparte en el teatro francés; se trata de un acto de creación, de exploración y de inventario del mundo en el espacio-tiempo de la palabra. Desde hace más de veinte años Novarina lleva a cabo una obra abierta sobre el infinito del lenguaje que contiene sus propias nociones temporales y espaciales, una obra a veces desmesurada, como su *Monologue d'Adramelec,* el monólogo más largo del mundo, o *Le drame de la vie,* poblado por más de cinco mil personajes. En Novarina el tiempo es el del acto de la palabra, de la respiración, en la permanencia de su doble movimiento creación-destrucción, muerte-renacimiento. Considerado durante mucho tiempo elitista y austero, el teatro de Novarina, que coloca en el centro al actor y al texto, ha conseguido desde hace tres años un público más amplio gracias a nuevas explotaciones escénicas, en particular la de Claude Buchwald, que ha puesto de manifiesto las potencialidades físicas y lúdicas del juego, las ecuaciones entre espacio y palabra, las energías musicales del lenguaje novariniano.

Dos espectáculos dan cuenta de este nuevo enfoque de la escritura de Novarina: *Pour Louis de Funes,* con puesta en escena de Renaud Cojo en el CDN de Burdeos, y su última obra, *Opérette imaginaire,* puesta en escena por Claud Buchwald en el Théâtre de la Bastille de París, uno de los acontecimientos del Festival de Otoño. Se trata,

en efecto, de un teatro musical cuya estética, contenido, personajes, figuras depuradas que evocan el teatro de marionetas, se inspiran en el universo de la opereta, pero desenfocada, atravesada por otras formas, como el music-hall, el circo, el teatro de bulevar y hasta el teatro NO. Encontramos aquí todo el universo novariniano con sus personajes *composites,* con sus temas: uno y múltiple, muerte-renacimiento, monólogo dialogante, palabra circular que se autodestruye, etc.; las convenciones de la opereta amplifican y dan complejidad a la dinámica teatral y al registro cómico, gestual, rítmico, melódico, musical.

Con esta nueva obra Novarina va aún más lejos en su exploración de este teatro mental, en huecograbado, en el que es la palabra lo que da lugar al mundo.

El teatro de Michel Vinaver (nacido en 1927), unas quince obras, recorre desde la primera de ellas, *Les coréens* (1955), toda esta mitad del siglo. Se compone en ellas una especie de memoria agujereada, selectiva, que sigue una cronología de los grandes y pequeños acontecimientos, colocados por Vinaver en la actualidad sin la menor perspectiva. En todas sus obras, salvo en *Le portrait d'une femme* y *King,* hay una simultaneidad entre el período de su escritura y los acontecimientos que se cuentan pese a su muy precisa datación. Pero el tratamiento dramatúrgico de los hechos tomado inmediatamente de la realidad lleva al mismo tiempo a su refracción a través de su sometimiento a resonancia con situaciones arquetípicas, míticas o históricas. Las dos piezas de Michel Vinaver que Alain Françon ha montado seguidas esta temporada en el Théâtre National de la Colline, fueron escritas con cuarenta años de distancia: *Les huissiers* es de 1957 y *King* de 1998, y ambas presentan enfoques distintos del tiempo y de la historia.

La historia de *Les huissiers,* que se desarrolla en un solo día, se refiere a la actualidad de octubre de 1957: *la guerra de Argelia,* los enfrentamientos entre los dos principales partidos en el poder de la izquierda no comunista y el conflicto que opone en el mundo político francés a los defensores de la profesión de la peluquería femenina, partidarios de la moda del pelo corto, a poderosos intereses industriales que intentan imponer una nueva moda de pelo largo. Al mismo tiempo, el armazón de la obra evoca *Edipo en Colono.*

La historia, para Vinaver, se compone tanto de grandes conflictos políticos, militares, sociales y cuestiones económicas, como de intereses secundarios en apariencia, asuntos y tensiones a veces subterráneos que se entreveran. En *Les huissiers* se imbrican las visiones oficiales y oficiosas de la historia. Algunos personajes políticos en la obra se toman directamente de la realidad, pero la historia de la que son actores tiene al mismo tiempo, como protagonistas anónimos, a figurantes del poder, los ordenanzas o ujieres (huissiers) que se encargan del buen estado de los lugares, lejanos y cercanos al acontecimiento, dueños de las antecámaras del Gabinete del Ministro de Defensa Nacional, de la Presidencia del Consejo, de los pasillos de la Cámara de Diputados. Forman una especie de coro, y conversan y comentan los rumores de la política.

La acción de *King* se extiende a lo largo de cincuenta años, entre 1882 y 1932, y es la crónica de la vida de un personaje real, King C. Gillette (1855-1932), inventor de la cuchilla de afeitar desechable que lleva su nombre. Vinaver pone en escena su doble recorrido, el de fundador de la primera multinacional de productos de gran consumo y el de inventor de una utopía, una especie de comunismo ideal, de una sociedad nueva en la que no habría ni pobreza, ni paro, ni prostitución, ni guerra, con una economía sin luchas de competencia.

El recorrido temporal, cronológico, de la vida de *King* (ascenso, caída, exilio) está interpretado por tres actores que asumen las tres edades del protagonista, y se inscribe en el orden de la historia. Por el contrario, la utopía del mundo ideal, al inscribirse en la no historia, irrumpe en la pieza con las partes corales del trío de los King joven, maduro y anciano, lo que recuerda el coro de los ordenanzas.

Tanto en el plano dramatúrgico formal (trabajo de lenguaje, de discontinuidad espacio-temporal, recurso a la estructura secuencial, inscripción de la música y la coreografía en el texto dramático) como en el de la problemática, el teatro de Michel Vinaver anuncia y contiene en sí mismo todas las tendencias, búsquedas y enfoques temáticos desarrollados por dramaturgos más jóvenes a lo largo de los últimos decenios. Su teatro es siempre ejemplar porque muestra un mundo en el que lo humano aparece atrapado en los mecanismos del juego político, percibe el carácter subjetivo y paradójico, inesperado, de lo real, y, en fin, enfrenta el mundo y la historia más allá de cualquier concepto ideológico, al margen del enfrentamiento maniqueo entre el mal capitalista y el bien revolucionario. La historia reciente, la de los últimos cuarenta años, no hace sino confirmar esta actitud.■

(Traducción: S.M.B.)

AUTORES

Vèronique Olmi: *Point et la ligne. Chaos debout. Le passage.* Editions de l'Arche. París.

Serge Valleti: *Le jour se lève Léopold. Si vous êtes des hommes.* Editions de l'Atalante. Nantes.

Valère Novarina: *Pour Louis de Funes. Opérette imaginaire.* Editions POL. París.

Xavier Durringer: *Une envie de tuer sur le bout de la langue. Bal trap.* Editions Théâtrales. París.

Michel Vinaver: *Les huissiers. King.* Editions Actes Sud, Papiers.

Tan cerca

Me solicita mi amigo Fermín Cabal una breve reflexión sobre el estado actual de las relaciones entre la escritura dramática contemporánea francesa y española, centrada fundamentalmente en su difusión a través de la traducción de sus textos, cómo se reciben éstos y qué incidencia alcanzan en el panorama teatral de nuestros países.

En nuestro ámbito europeo y por proximidad geográfica y cultural parecería lógico que el flujo de intercambio entre los dos países estuviera más que normalizado en este campo. Sin embargo, a veces uno tiene la impresión de que lo más cercano resulta, en no pocas ocasiones, lo más lejano.

Exceptuando a Cataluña, parece evidente que España es un país en el que no se traduce mucho desde el punto de vista teatral y cuando se hace, aparte de algún éxito de taquilla como el reciente *Arte* de Jasmina Reza, no es fácil que los textos traducidos lleguen a los escenarios. Por lo tanto, y al margen de los estrechos círculos profesionales o de estudios teatrales, no se consigue atraer a un público normalizado que pueda conocer el estado actual de otras dramaturgias contemporáneas. Cierto es que siempre se nos podrá decir que los Koltès, los Fo, los Mûller o los Berkoff son conocidos por el público, que se han podido ver diferentes escrituras escénicas de algunos de sus textos y que incluso son un punto de referencia para nuestros jóvenes dramaturgos.

Pero creo que sigue siendo válida la afirmación de que no hay un trabajo normalizado de traducción y de difusión de la más reciente escritura dramática europea en nuestro país.

¿Qué autores, y qué textos franceses, ingleses, alemanes o italianos, que escriben y estrenan hoy en sus respectivos países son accesibles a través de ediciones o de cualquier otro medio (archivos de Centros Dramáticos, Escuelas de Arte Dramático o Universidades) para los profesionales o para el público más atento?

La respuesta creo que es obvia a pesar de los esfuerzos de publicación de algunas revistas especializadas *(Escena, A.D.E.,* alguna Universidad como Valencia), o esporádicos ciclos de lecturas dramatizadas en algún festival (Sitges o Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos).

Lo cierto es que a pesar de algunos árboles, el enorme bosque del patrimonio teatral tanto francés como español sigue siendo aún territorio que queda por descubrir.

Sin establecer comparaciones que sobrepasarían el marco de estas breves líneas, es de justicia reconocer que el país galo goza de un apoyo decidido y de una auténtica política cultural de Estado, basada en una potente difusión de la francofonía, que hace que la presencia de su escritura teatral sea apoyada y difundida tanto dentro como fuera de sus fronteras. Las instituciones públicas francesas dependientes de los Ministerios de Cultura o Asuntos Exteriores o entidades como

la S.A.C.D., universidades, editoriales, la asociación Entr'acts, la Fundación Beaumarchais, la Maison A. Vitez, etc., realizan un esfuerzo ingente, también de orden presupuestario, en la defensa, la promoción y la difusión de sus autores y de todo lo que rodea al hecho escénico, incluidas las traducciones.

Quisiera concluir estas líneas haciendo referencia a algunas experiencias que están teniendo lugar en el campo de la traducción teatral y de la difusión de la escritura dramática francesa en nuestro país. El servicio cultural de la Embajada de Francia en España, a través de su agregaduría cultural, ha desarrollado desde hace un par de años un programa de apoyo a la traducción de textos franceses y a su difusión en el ámbito de la profesión teatral española. En colaboración con la revista *Escena,* se han editado un conjunto de textos seleccionados por un comité de lectura integrado por diferentes personas vinculadas con diferentes aspectos del trabajo teatral (autores, directores, traductores, etc). Los siguientes pasos previstos serían la realización de ciclos de lecturas dramatizadas y posteriormente el intento de establecer marcos de colaboración para que esos textos puedan ser representados. Autores como Enzo Cormann, Xavier Durringer, Adel Hakim, Jean-Luc Lagarco o Natacha de Pontcharra han sido traducidos y editados gracias al apoyo de este programa de la Embajada de Francia y del trabajo decidido de su agregada cultural Yolanda Padilla. Hispanité-Explorations y su fundadora-directora Irène Sadowska ha sido pionera en este trabajo de la difusión de la dramaturgia francesa contemporánea en España. Su proyecto (recíproco en cuanto que también trabaja en la difusión del teatro español e hispanoamericano en Francia) consiste en buscar y seleccionar textos, hacer que se traduzcan, organizar lecturas públicas, asegurar su difusión y potenciar su publicación y estreno. En el campo que nos ocupa, la traducción de textos, Hispanité-Explorations ha sido fundamental a la hora de difundir textos de Michel Vinaver, Enzo Cormann, Valère Novarina, Michel Azama, Philippe Minyana, Joël Jouanneau, Noëlle Renaude, y un largo etcétera.

Dos experiencias editoriales, aparte de *Escena,* merecen ser resaltadas. La A.D.E. (Asociación de Directores de Escena) ha publicado textos de Michel Vinaver, Enzo Cormann, H. Cixone, etc., ofreciendo en las páginas de su revista artículos fundamentales para el conocimiento del estado del teatro francés contemporáneo. Del mismo modo, Juan Vicente Martínez Luciano, director de la colección *Teatro del siglo XX* de la Universidad de Valencia, ha dado cabida en su área de traducción a la publicación de textos de autores como Enzo Cormann, Valère Novarina, Michèle Sigal, Natacha de Pontcharra, Louise Doutreligne, Marie Redonnet, etc.

A. Vitez decía siempre que había que traducir todo. Establecer un *corpus* de la textualidad dramática contemporánea francesa nos parece una tarea urgente y necesaria en la que hay que aunar esfuerzos y energías. Hay que aprovechar todas las iniciativas realizadas, buscar nuevos marcos de cooperación para que la difusión de ese repertorio contemporáneo alcance no sólo a los profesionales sino que llegue a su destinatario natural: el público.■

y tan lejos

por Fernando Gómez Grande

La huella de Beckett

En la Sala Pradillo, dentro del 10º Festival Alternativo de Teatro, Música y Danza de Madrid («La Alternativa»), se dedicaron unas jornadas de reflexión a la figura y la obra de Samuel Beckett. En ellas colaboró la **AAT** en una mesa redonda, coordinada por Juan Mayorga, con la participación de Yolanda Pallín, Alfredo Castellón y José Luis Miranda, que versó sobre «La huella de Beckett. Influencia de Samuel Beckett en el teatro español contemporáneo».

J. MAYORGA. Buenas noches. Iniciamos aquí un coloquio promovido por la **AAT** en el contexto de este ciclo que organiza la Sala Pradillo para reflexionar acerca de la huella de la obra de Beckett en la dramaturgia española contemporánea. Para abordar esta reflexión tengo a Alfredo Castellón, Yolanda Pallín y José Luis Miranda, dramaturgos todos ellos en activo. Primero intentaré suscitar algunos temas a través de los cuales ellos puedan establecer sus posiciones. Propongo a Alfredo Castellón una doble cuestión: por un lado te pediría que hicieras un esfuerzo de memoria y nos expusieras a través de qué montajes, publicaciones o estudios accediste al mundo beckettiano; y en segundo lugar te pediría también un esfuerzo de evaluación para que intentaras preguntarte hasta qué punto reconoces la huella de Beckett en tu producción y en particular en tu actualidad como dramaturgo.

A. CASTELLÓN. El comienzo de Beckett en España se produce con *Esperando a Godot* apenas tres años después de su estreno en París. La estrena Dido Pequeño Teatro que dirigía Josefina Sánchez Pedreño y tienen gran éxito a pesar de que la crítica responde negativamente. Se da una curiosa polémica entre los representantes de la derecha, Paso, y la izquierda, Sastre. Paso dice que está angustiado porque no entiende nada; pero que si siente angustia, eso quiere decir que merecería la pena reflexionar sobre este texto. Sastre es frío pero más positivo. A los dos años se estrena *Final de partida.* Entonces ya ha nacido otro grupo llamado Independiente en la Facultad de Filosofía, y ocurre que Dido y los Independientes se disputan el estreno. Hay diversas interpretaciones, pero yo creo que la estrenaron los Independientes dos días antes que Dido. A partir de este momento mi relación consistió en que los Independientes estrenaron una obra mía que se titulaba *Los asesinos de la felicidad.* El hecho de que la estrenara el mismo grupo hizo que el crítico del periódico "Ya" dijera que mi texto debía mucho a Beckett "que Dios maldiga". Efectivamente, esta obra no tenía nada que ver con Beckett; aunque sí otra que nunca pude estrenar.

J. MAYORGA. Puede ser interesante, después de oír las palabras de un autor veterano, formular las mismas preguntas a una autora de una generación posterior.

Y. PALLÍN. He de lamentar, porque a mí me interesa mucho Beckett, que apenas haya tenido oportunidad de ver espectáculos montados a partir de sus textos. La primera idea que de Beckett tiene una persona de unos treinta años está relacionada con *Esperando a Godot.* Creo recordar que alguien me la explicó en el instituto, y ya entonces me dejaron muy clara su simbología: Godot era Dios y la obra trataba de la búsqueda de Dios. Así limitaron mi posibilidad de reflexionar sobre este texto durante algunos años. En cualquier caso esta obra me hacía mucha gracia pero me resultaba excesivamente explícita. Después, por casualidad, un amigo mío que estudiaba Ciencias de la Información tiene que hacer una práctica a partir de un texto dramático. Entonces le sugerí *Esperando a Godot* y al releerla encontré un texto que, más allá de las posibles interpretaciones metafísicas, me estaba ofreciendo un brillante juego dramático y una teatralidad muy rica. Por aquella época yo estaba muy interesada en Commedia dell´Arte, en la microsecuencia, en la acción dramática más allá de las grandes historias, en el pequeño conflicto... y comprobé que la de Beckett era una escritura que estaba lastrada en mi percepción por toda una carga ideológica impuesta. Así que empiezo a leer todos sus textos desde otro punto de vista; pero salvo el homenaje del Círculo o el año pasado que se montó en el Canto de la Cabra, pocas veces he visto espectáculos de Beckett. Accedo pues a los textos y veo un gran sentido del humor, una enorme riqueza y búsqueda formal dentro de lo que parece un monotema; veo un planteamiento de los límites de lo dramático que a veces roza casi lo abstracto, y a mí eso me interesa

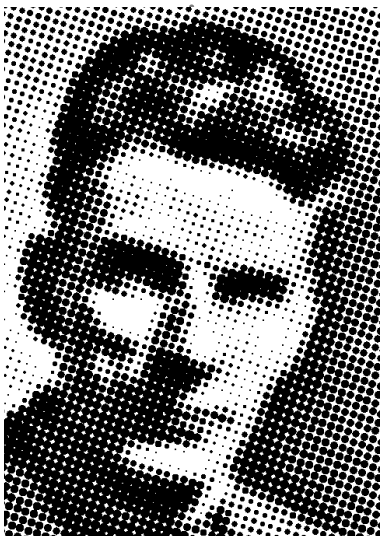
Yolanda Pallín.

Alfredo Castellón.

Juan Mayorga.

José Luis Miranda.

muchísimo. Coincide con un momento en que yo renegaba del texto dramático convencional. Me parecía que la mayoría de los textos poéticos, de buena poesía, eran mucho más interesantes para ser montados en escena que la mayoría de los textos dramáticos con situación realista, esquema de protagonista–antagonista muy claro... vamos, los pilares básicos de la dramaturgia convencional. Por ahí Beckett me engancha, y me apasiona especialmente en los textos breves que están editados bajo el nombre de *Pavesas.* Luego hay dos experiencias concretas de trabajo con los textos de Beckett. La primera fue a instancia de Eva Parra, entonces estudiante de dirección. Eva quería montar *Pochade radiophonique* y me comenta que encuentra muchas dificultades, que hay algunas cosas que no entiende; así que me propone que le eche un vistazo. Cuando voy a la edición francesa me doy cuenta de que a veces la traducción parece querer enmendarle la plana al autor eliminando ciertas reiteraciones que son fundamentales en su estilo, e incluso poniendo en boca de los personajes expresiones aparentemente más terminadas o literarias. Lo que iba a ser una revisión del texto se convirtió prácticamente en una nueva traducción. Al año siguiente Eduardo Vasco, un director con el que trabajo desde hace años, decide montar *Final de partida* como ejercicio de cuarto de dirección en la RESAD y me ofrece la posibilidad de que versione el texto. Trabajarlo fue para mí un enorme placer. Aparte de que es una función que plantea temas muy duros de una forma divertidísima tuvimos la gran suerte de poder comparar el texto francés y el texto inglés, ambos de Beckett, lo cual es un privilegio; y vimos que también a menudo la traductora parecía corregir un estilo ya muy depurado en Beckett. A mí me divierte mucho *Godot*, pero cuanto más pienso en esta obra más me gusta *Final de partida.* Es como un punto álgido en Beckett. En cuanto a si he sentido alguna influencia que venga de Beckett, ésta tendría que ver sobre todo con la sensación que yo tengo de que hay otras formas de teatralidad que no son las conocidas como dramáticas y que se acercan a los límites de la representación, con la aversión por lo explícito, con las autorreferencialidad de mundos que sólo tienen que ver consigo mismos, con realidades que no tienen un correlato externo al hecho teatral.



J. MAYORGA. He dejado en tercer lugar a J. L. Miranda, porque él ha enseñado ya sus cartas en un artículo que ha publicado hace unas semanas en un medio de difusión nacional. Se trata de un artículo valioso y valiente, y más en el contexto en que nos hallamos; porque este tipo de encuentros siempre corren el peligro de convertirse en una suerte de peregrinación al santuario donde está el cuerpo incorrupto del santo en cuestión. Por eso este artículo nada contra corriente de buena parte de la recepción que tenemos de Beckett. Así que sin más preámbulos le voy a pedir a José Luis que resuma las posiciones que sostenía en este artículo, y después a los otros dos autores que comenten su intervención.

J.L. MIRANDA. En ese artículo yo decía que creo que a Beckett hay que entenderlo desde un punto de vista histórico; es decir, que tiene un sentido en la época en que escribió muy distinto al que ahora tiene; porque Yolanda ha explicado a un Beckett que no es el que yo conocí en los años sesenta. Aquel autor estaba unido a otras muchas cosas, a otros escritores fundamentalmente. Beckett no era un fenómeno aislado: estaba la Segunda Guerra Mundial, en la misma ciudad que él escribían otros autores como Sartre o Camus; y todos ellos pretendían manifestar que el mundo era absurdo. Éste es un descubrimiento políticamente muy válido en su época

porque trataba de ejercer un poder sobre una sociedad muy determinada: la francesa de entonces. Lo que se quiere es despertar de un sueño a una sociedad. Pero me parece que sacado de ahí es otra cosa. Beckett se queda extasiado ante su hallazgo, porque para mí no hay búsqueda sino sólo un hallazgo. Hoy el teatro puede ser una aventura por sí sola pero el teatro de los años sesenta exigía tener una visión del mundo, poner un espejo delante de los espectadores y tratarles de contar cómo el autor veía el mundo. Para mí está clarísimo cómo veía Beckett el mundo. Yo no veo nada extraño. Cada cosa que dice es evidente; cada cosa que dice es lo que dice, y no otra cosa. Yo creo que posiblemente se sintiera más a gusto como novelista que como autor teatral. En realidad en ambos géneros practica el mismo ejercicio de estilo; que es lo que al final me parece que es Beckett: un ejercicio de estilo, que en la novela es más personal porque en teatro depende del director y de los actores, y en la novela sólo depende de sí mismo. El Beckett más puro es el de *Nana* que es un poema y no otra cosa. Ahí encontramos ese Beckett que se mira en el espejo y que en el fondo se siente muy atraído por Tánatos. También la suya es la época de Eros y Tánatos.

A. CASTELLÓN. Yo no tengo nada que objetar porque hay diferentes miradas. Ante un autor tan importante como Beckett para mí es muy atractivo conocer sus orígenes: cuál fue su educación, qué lecturas prefirió, pensar que Beckett era protestante, qué influencias recibió del teatro de su época... Pienso que se notan estas influencias, sobre todo la de Strindberg. El libro que escribió sobre Proust también debió influirle mucho, aunque fuera para hacer lo contrario. Podríamos establecer un itinerario y ver cómo llega a este momento de sus grandes obras. Y después preguntarnos ¿Godot es dios o no es dios?, ¿existe o no? Estas dudas están presentes en su obra, y sus personajes más que antagónicos son complementarios. Yo también tuve un contacto con Beckett a través de *Eh, Joe,* una pieza extremadamente hermosa escrita para televisión. Tuve la suerte de tener dos grandes actores como Agustín González y Charo López. En este texto la conciencia está herida por la voz de una mujer que recuerda a Joe su pasado, los momentos en que se comportó mal; esto le va hundiendo hasta terminar casi con la petición de suicidio. Respecto a las novelas, la que más me interesa, porque tiene mucho de los finales de Beckett, es *El innombrable,* donde continuamente pide el silencio. En los montajes siempre me sorprende la excesiva palabrería, cuando él estaba caminando hacia el ritmo, hacia la pausa. Es muy importante su relación con la música ya que con sus acotaciones parece estar componiendo una partitura musical. Si pienso en qué autores españoles ha influido Beckett yo diría que plenamente en ninguno. La profesora Rodríguez Gago cita a López Mozo, a Pintado, a Arrabal, que no tiene nada que ver con Beckett. Tal vez el único seguidor de Beckett sea Pedrolo.

Y. PALLÍN. Respondiendo a Miranda diré que es normal que yo vea otro Beckett porque tengo otra perspectiva del mundo. Los textos están ahí y hemos de verlos como nuestros contemporáneos. Más allá del conocimiento de las determinaciones históricas que los produjeron, yo intento hacer lo mismo con Beckett que con Shakespeare, Calderón o Ibsen. Intento ver qué hay en ellos de mí y de mi tiempo, y si a través de estos textos podemos contar algo que ahora nos interese. Creo que los sentidos varían. Beckett sobrevuela toda una serie de autores que intentaban contar algo igual a lo que posiblemente Beckett intentaba contar; pero desde luego lo contaron de otra forma. Para mí el teatro de Sartre sí es inseparable de su época, y por tanto sí lo percibo como algo histórico en tanto que reconozco a un filósofo argumentando desde su teatro. Cuando me acerco a Beckett veo a un poeta que tiene muchas dudas y que las pone encima de la mesa, que tiene grandes problemas. No veo a un autor satisfecho con su forma de contar, complacido ante su hallazgo, ya que percibo muchas variaciones formales en su obra. Éstas pueden ser a veces micro-variaciones, pero de lo que no cabe duda es que hay un gran número de diferentes tentativas. Como los mejores textos dramáticos, los suyos no son explícitos y tienen una muy cuestionable lectura unívoca. La anécdota puede ser reconocible. ¿Lo que quiere contar? Yo no podría decirlo. En cada montaje concreto se le podrá dar una interpretación: todo depende de la puesta en escena, de la inteligencia del director, de lo explícito que sea. Así el texto se modificará también de manera poética o de manera aplastante.

A. CASTELLÓN. Habría que ver los cuadernos de dirección de Beckett para saber realmente lo que pensaba, porque todo lo que nosotros podamos decir son interpretaciones.

Y. PALLÍN. Creo, por los que se conocen, que sus cuadernos de dirección son absolutamente formales, que prestan atención al ritmo y a la estética, y que no hay indicaciones que tengan que ver con un subtexto psicológico. De la forma se desprende un contenido; pero la misma forma se constituye en un contenido que no se puede expresar sino con esa forma concreta. Beckett no escribe acerca de las cosas: escribe "cosas". No traduce el mundo.

J.L.MIRANDA. Tú dices que escribe cosas y yo que sólo escribe palabras. Con la música sí se pueden conseguir abstracciones pero no con las palabras, porque no se les puede eliminar su comunicación inmediata. Él dice, pero lo que dice lo dice en las primeras seis frases de cualquiera de sus obras; luego sólo juega con palabras, con algo que ya conocemos. Luego cada uno encuentra un valor en ese juego con las palabras que por supuesto es magistral.

A. CASTELLÓN. Hay una gran diferencia entre dos autores que juegan con palabras: Ionesco y Beckett. Uno es un poeta dramático y el otro es un autor de teatro que juega con las palabras y su sentido. Beckett convierte todo su bagaje filosófico, que es mucho, en poesía dramática.

Y. PALLÍN. Uno de los problemas en la recepción de Beckett está interpretarlo como algo solemne. Yo creo que Beckett se reía un poco hasta de su sombra sin dejar de tratar cuestiones que le importaban.

J. MAYORGA. Miranda vincula la obra de Beckett a una época y subraya que escribe en París después del Holocausto; desde este punto de vista parece que lo que hace el teatro de Beckett es expresar una época de desolación. ¿Esta época es todavía nuestra época? ¿En alguna medida el teatro de Beckett también expresa nuestra actualidad? ¿Y son las estrategias dramatúrgicas beckettianas –la repetición, el hablar sin fin, el manejo del silencio– indisociables de esa visión desolada del mundo, o por el contrario podrían ser explotables por otras dramaturgias no vinculadas a esa visión de la desolación?

A. CASTELLÓN. Está claro, la desolación está cada vez más acentuada. Cuanta más riqueza se genera, más se acentúa la diferencia de clase. Y estas estrategias sí son aprovechables, según y cómo. Creo que Brecht se plantea montar *Esperando a Godot* y empieza a buscarle razones sociales: ¿son obreros? ¿qué esperan? etc.; y al final lo deja, porque no se le puede meter mano por ahí.

Y. PALLÍN. Desde un punto de vista histórico y temático Beckett podría ser un futurista: *Final de partida* se desarrolla en un bunker después de una guerra que ha asolado el mundo conocido... así que sería totalmente contemporáneo. Pero yo que no creo que Beckett proponga una situación tan pegada a un referente histórico. Además está hablando de la familia, una familia tratada teatralmente, claro está, inmersa en una situación que se lleva hasta ciertos límites; y de las relaciones de poder. El teatro siempre ha estrujado la situación y el lenguaje para llegar a lo poético. Beckett habla de "algo" que está muy dentro de todos nosotros. Hace un momento veía que en *Fragmento* uno de los personajes dice: "¿Estás desesperado? Pues acaba. Ya, pero no estás tan desesperado como para acabar." A mí esto me produce una sensación de algo que me atreveré a llamar catarsis y que es totalmente diferente a identificación: yo no me identifico con los personajes, pero a través de ellos me puedo reír de mis propios fantasmas. Un problema como el de la disolución o el suicidio es también mi problema. Hace sólo unos días se suicidó Shara Kane una autora inglesa a la que no conocía personalmente pero a la que apreciaba a través de sus textos. Cuando me enteré, durante un tiempo no hubiera

Beckett

por José Luis Miranda

Son palabras desiertas. Palabras como si ya no quedaran sobre la tierra más que restos de seres humanos y extraños objetos que se desconocen a través de las palabras; como si por fin hubiera desaparecido el silencio que le da sentido a los enigmas.

Beckett no busca lectores o espectadores, busca cómplices. Y los ha encontrado. Muy recientemente he leído que Beckett "escribió una especie de *Divina Comedia* del siglo xx", y a continuación dice el mismo experto en teatro que "antes de interpretar a Beckett hay que haber interpretado a Shakespeare". Coincidiendo con esta visión, los especialistas ingleses consultados para hacer balance de la producción teatral en lengua inglesa del siglo xx han elegido *Esperando a Godot* como la obra más significativa del siglo que ahora acaba. Posiblemente sea verdad. Así es si así os parece.

Sin embargo, el teatro de Beckett también podría considerarse como la gran coartada para la insolidaridad, para la "imposibilidad" de establecer ningún tipo de compromiso tanto desde el punto de vista individual como social. El ser para la Nada no es un ser que esté obligado a hacer nada más; es un ser exento, invitado (a su pesar) a un espectáculo irredento, sin ninguna posibilidad de acción en medio de una soledad cósmica. Sólo queda sustituir la acción por el frío, por la palabra que nombra lo evidente, sólo lo evidente: lucidez frente al propio ombligo.

No es un problema de fondo. El ser consciente siempre ha vivido el conflicto con su falta de sentido aparente, es un problema de forma. El gran hallazgo de Beckett es el hallazgo de la semiparalización ante la angustia expresada con una palabra tan sólida, tan capaz de negarse a sí misma que resulta invulnerable a la fragilidad de la vida.

Son palabras que niegan el silencio como ejemplo y adivinanza de todo lo no dicho todavía, que pretendiendo situarse fuera

(Continúa en la página 34)

podido reírme de esa acción; y de repente hoy me he reído de una situación dramática que nos lleva a saber que hay gente lo suficientemente desesperada como para poder acabar con su vida. Por eso creo que me habla a mí y a todos. Eso un poeta lo expresa con palabras y un poeta dramático con situaciones escénicas.

J. MAYORGA. Miranda no parece creer que la época que representa Beckett sea nuestra época y viene a decir que su teatro es muy simple frente a la complejidad de lo cotidiano.

J. L. MIRANDA. Yo creo que la desolación en nuestra época no es ya un descubrimiento sino un estado de hecho. Una vez descubierto tenemos que seguir hablando. Lo que pasa es que él sigue haciéndolo dentro de esa fascinación que siente por lo que acaba de descubrir. Todo lo que se ha escrito después de Beckett le debe mucho, pero para mí no es un "final de partida" sino un comienzo. Es fundamental, pero no como modelo a partir del cual empezar nada. Si hay que seguir hablando habrá que hablar de otras cosas. En *Nana* pide más, pero más de lo mismo. Y hemos de seguir dando más, pero más de otra cosa. En este sentido digo que la actitud de Beckett es muy simple, que tiene algo sacramental, hierático o religioso, como cuando asistimos a una misa en la que el sacerdote repite siempre lo mismo y la evidencia de la vida no se ve reflejada. El que habita una experiencia de tiempo no puede compartir a Beckett, porque otra evidencia es que su teatro anula el tiempo, o lo pretende. Los personajes de Beckett no desarrollan su vida sino que la recuerdan desde un final o un momento de caos. El tiempo es lo que en cada ocasión requiere una respuesta y esta respuesta no la veo en Beckett. Habrá que buscar no una respuesta que explique el mundo sino una respuesta para el día a día, porque la vida la tiene.

A. CASTELLÓN. Cada uno debe partir de los demonios que lleva dentro. Él tenía los suyos y nadie puede imitarle. A Joyce sí se le ha imitado pero a Beckett no se puede. Ésa es su grandeza.

J. MAYORGA. Esto me sirve para una nueva pregunta y os pido una reflexión acerca de la evolución del teatro beckettiano hacia unas formas progresivamente más despojadas. Cabe preguntarse si es éste un camino a seguir, o bien, un camino que Beckett hizo hasta el final, singular y completo, en el que no hay nada para nosotros.

J.L MIRANDA. En el año 56 Beckett dijo que todo lo escrito por él desde el año 50, o sea todo su teatro, no aporta nada a lo que había escrito antes. Y yo estoy de acuerdo.

Y. PALLÍN. No creo que se repita porque para mí el "cómo" constituye en Beckett piezas únicas indisociables del "qué". Yo también siento tentaciones de abstracción que no tienen tanto que ver con seguir un modelo becketiano como con mis propios deseos. El manejo de esos inciertos límites es algo que admiro en Beckett, pero yo no tengo el talento, ni la rebeldía suficiente para ser tan extremosa, y me conformo con escribir obritas de teatro, cuando puedo.

J. MAYORGA. Ahora me gustaría mencionar algunos tópicos beckettianos y que me dijérais si los reconocéis en vuestra obra o en la dramaturgia española contemporánea: *La disolución del individuo.*

Y. PALLÍN. No creo que éste sea un tema exclusivamente beckettiano pero me parece que Beckett le da unas formas concretas que sí son beckettianas; por lo acertado de dichas formas se identifica a Beckett con ese contenido. También creo que algunos dramaturgos españoles de este siglo se han acercado al tema. En mi caso, me ha interesado algo más concretamente beckettiano, en los límites entre lo temático y lo formal que tiene que ver con "los idénticos". En Beckett hay mucho narrador que se cuenta a sí mismo una historia, gemelos, personajes de identidad

del tiempo se desentienden de cualquier discurrir futuro, de cualquier posibilidad de hacer algo nuevo que pueda dirigirse hacia alguien. La angustia se alimenta de esos desvelos. Y en ese sentido, sí, el teatro de Beckett puede ser reflejo y alimento de la sociedad occidental de la segunda mitad del siglo xx.

Me parece un error no situar a Beckett y sus palabras en la época y lugar en que fueron escritas. Su teatro pretende ser intemporal y cósmico, pero en realidad está escrito después de la Segunda Guerra Mundial y en París. Sartre había descubierto en el mismo lugar y en la misma época que el hombre era una pasión inútil.

Después del Holocausto, después de Hiroshima y Nagasaki, Beckett escribió su teatro de la revelación de la Nada. Poesía del exterminio. Un panteón memorable.

La desolación se alimenta con palabras. Beckett la ha alimentado mucho. No es el silencio, son las palabras quienes le dan su resplandor a la angustia.

El teatro de Beckett como todo acto único, como todo tratado de perfección me parece hierático –muy simple– frente a la complejidad de lo cotidiano, de la sinrazón que necesita respirar por los silencios. La Nada que podemos conocer sólo puede manifestarse a través del lenguaje –de su vacío al intentar darle una representación mental–; no es un conflicto del ser humano sobre la tierra, es un conflicto del lenguaje y sus revelaciones. Una religión sin misterio. Un éxtasis ante sí mismo.

En Final de partida dice un personaje a otro: "empleo las palabras que tu me has enseñado. Si ya no quieren decir nada enséñame otras. O déjame callar". Me parecen palabras lúcidas que dice Beckett para que las escuche Beckett. Un susurro frente al espejo.■

Artículo publicado el 14 de febrero de 1999 en la revista "El Cultural" del diario "La Razón".

doble...; aunque luego yo los haya tratado con formas que no tienen nada que ver con las beckettianas. En *Pochade Radiophonique* el texto que emite Fox cuando le torturan habla de un gemelo que vive en su vientre. Esa duplicidad del "soy porque soy mirado" o bien "soy porque digo o alguien me dice", eso sí me ha influido.

J.L. MIRANDA. La disolución del individuo es para mí un concepto teórico que lo que genera es un temor y este temor es lo que yo veo en Beckett. Kafka para mí aporta mucho más porque entra al tema de otra manera.

J. MAYORGA. "La degradación corporal".

Y. PALLÍN. Sí, creo que está en toda una generación. Y yo precisamente no tengo muchos degradados corporales pero Mayorga tiene varios.

J.L. MIRANDA. En Beckett me parece todo tan evidente... y en este caso concreto creo que la degradación corporal actúa como una metáfora.

Y. PALLÍN. Al principio tal vez fuera una metáfora, hasta que encuentra otras maneras de expresar la inmovilidad. Cuanto más encierra a sus personajes más te das cuenta de que carecen de referente. Pretende la reducción de todo movimiento y por eso los hace tullidos o bien los entierra en una montaña. La inmovilidad, me interesa más como concepto que la degradación, porque provoca una experiencia en el límite de lo dramático. Yo creo que en un momento dado el diálogo termina asqueándole y llega a decir que no sabe si lo que esta escribiendo es o no teatro. Pero la palabra de Beckett tiene corporeidad y fuerza en escena. La acción dramática puede ser algo muy pequeño en el devenir: una verdadera intención encarnada en un actor. Y luego también encontramos historias en el sentido más convencional: historias de triángulos, de abandono, de intentos de suicidio, de torturas. Además de que esas voces son absolutamente encarnables en escena, nos cuentan historias.

J.L. MIRANDA. Yo creo en cualquier caso que esa degradación no es un tema de nuestro tiempo y no lo veo reflejado en los textos.

J. MAYORGA. Miranda forma parte del consejo de lectura del C.D.N. y por tanto tiene una mirada privilegiada acerca de qué se está escribiendo. Quería proponeros el tema de "la imposibilidad de comunicación" y si el "diálogo fallido" está presente en la dramaturgia española contemporánea.

A. CASTELLÓN. Cada vez hay mayor incapacidad de comunicación, pero no lo veo mucho en los textos.

J.L.MIRANDA. Para mí se manifiesta sobre todo en el miedo que fomenta esta sociedad en cuanto a la expresión de los sentimientos. Cada vez queda menos gente ingenua capaz de manifestarse de una forma espontánea; y el miedo es justificado porque aumenta la censura sobre este tipo de expresiones. Esto no ocurre en el mundo entero sino en algunos países y en un sector muy específico: el sector más privilegiado.

Y. PALLÍN. Yo sí creo que hay una buena porción de textos que afrontan el problema de la comunicación,o bien el "fracaso de los intentos de comunicación", que no es lo mismo. Por otro lado, me parece que hay textos que se han leído como textos "incomunicativos" no siéndolo; textos en los que se ha querido ver una incomunicación entre los personajes, probablemente porque no se han leído bien. En Pinter veo más comunicación de la que han querido explicarme. El hecho de que se diga mucho con poco texto, es decir, que exista un subtexto rico, no quiere decir que haya incomunicación; tal vez quiere decir que la comunicación no es tan meramente verbal, o no es unívoca. El texto ha vuelto a los escenarios, pero de otra manera: los personajes ya no son tan conscientes de lo que les pasa ni tan capaces de explicarse como en el XIX. Los personajes no tienen porque expresarse de una forma coherente y eso no tiene que producir incomunicación necesariamente.

J. MAYORGA. El último tema que propongo es tal vez el más popular: el de "la espera infinita". ¿Lo reconocéis?

A. CASTELLÓN. Esperar con esperanza no es lo mismo que esperar simplemente. Yo creo que cada vez es menor la posibilidad de espera con esperanza.

J.L. MIRANDA. La vida se mueve por deseo y este deseo es constantemente anulado por la realidad. Esto genera una actitud de espera que Beckett trata de esta manera, pero que puede tratarse de otras. El deseo también puede anular la realidad cuando aparece.

Y. PALLÍN. La espera como tema no lo veo mucho en nuestra dramaturgia. Pero si me interesa dramáticamente la "posibilidad de anular el tiempo", de crear momentos de conciencia que en el personaje son como flases y que en escena se manifiestan temporalmente, pretendiendo dar una sensación en espiral de atemporalidad. Lo que dura dos horas puede estar sucediendo en un segundo de la mente del personaje. Beckett plantea en ocasiones la existencia de lo que podrían ser dos planos, y eso sí

puede ser enormemente productivo fuera del naturalismo, esa construcción de dos tiempos: lo que pasa ahora y el recuerdo. Él no suele cristalizar esta duplicidad en diálogo sino que nos presenta una única voz.

J. MAYORGA. Abrimos un turno de intervenciones.

J. LÓPEZ MOZO. Si se ha dado una influencia de Beckett en nuestro teatro sólo es posible a partir de nuestra generación, la del "Nuevo Teatro Español", porque la anterior era reacia a todo lo que llegaba de fuera. Para mí el caso de influencia más clara es Pedrolo. No tengo los datos pero creo que Pedrolo escribió *Hombre sin o,* una obra similar a *Esperando a Godot,* antes que Beckett, y hubiera sido difícil que Pedrolo la conociera. Quizá hay razones de contemporaneidad. Hay que considerar también qué idea teníamos de Beckett y cómo le conocíamos. Ahora es fácil hablar de Beckett, pero cuando se estrena *Esperando a Godot,* Beckett no era nadie para nosotros. Yo la vi por Dido y en el descanso todos nos levantamos y nos fuimos. Un actor tuvo que salir corriendo para decirnos que la obra no había acabado; eso sí, habíamos aplaudido, pero no habíamos entendido nada. Otro detalle es que el "ABC" publicó la crítica de *Esperando a Godot* y dos años después la de *La última cinta.* Ángel García Pintado me trajo las dos críticas y eran idénticas. El crítico tampoco había entendido nada. Mi tercera o cuarta obra sí está claramente influida por Beckett. Se llama *Moncho y Mimí* y ganó el premio Sitges, pero yo creo que era una influencia superficial, más de forma que de fondo, porque no conocíamos el pensamiento de Beckett. Nuestro seguimiento de Beckett es extraño: él va depurando, yendo hacía el silencio, y el gran problema de el autor que quiera seguirle es que en un momento dado llega a *Acto sin palabras;* y si él ya ha acabado con la palabra ¿qué podemos hacer los demás? Así que nos llevó a un callejón sin salida. Miranda no lo ha dicho, pero en su primera época fue beckettiano. Él admira ese teatro, pero vio el problema de la ausencia de la palabra y después de un largo paréntesis vuelve haciendo otro teatro y escribiendo ese artículo. Yo creo que Beckett en España no tiene seguidores. Nosotros leemos muchas obras y yo no encuentro las huellas de Beckett.

VICENTE LEÓN. Es inevitable que todo autor sea producto de su época pero Beckett es también producto de su genio. Me gustaría preguntar a Miranda si no considera que ese genio le hace trascender su propia época.

J.L. MIRANDA. Para mí es una figura histórica en tanto que no tiene seguidores y no hizo desarrollo temporal de su época. Por mucho que ahora se le interprete de una u otra manera yo sigo creyendo que quiso decir exactamente lo que dice: que el mundo no tiene sentido. El teatro, para mí, no puede estar desligado de la vida. Si sólo es un ejercicio de malabaristas no puedo entenderlo.

D. RAFTER. Yo conozco los antecedentes de Beckett porque vengo de su pueblo y conozco su lenguaje. He podido ver el embrión de sus personajes. Hice un estudio sobre las influencias de Beckett en los años 20 y a él le interesaba Buster Keaton, Charlot y el vodevil de su época. Para entenderlo no hay que pensar tanto en la posguerra como en la influencia de su familia. Él no jugaba al arte por el arte, pero entendiendo eso, y su humor, creo que a veces se le presenta de una manera muy gris. La influencia de Beckett se ejerce no sólo sobre los autores sino sobre los actores, los directores y el mundo en general. Hay que encontrarla a través de su teatro, cómo habla a los sentimientos más que a los discursos intelectuales.

E. VASCO. Yo tuve una experiencia en torno a Beckett con Joe Chaikin del Living y del Open, y ahora lo veo de una forma muy particular. Me interesan la forma, el tempo y el ritmo, pero sobre todo ¿qué les pasa a los personajes?; y eso es lo más complicado de dilucidar. Y sucede que siempre lo veo montado de una forma muy solemne. Los actores tienen esa tendencia; es algo que ocurre cuando no entiendes algo del todo y estás buscando: lo más fácil es la solemnidad. Pero yo creo que la respuesta está en la sencillez, y en no parar de preguntarte cosas.

J. MAYORGA. En nombre de la **AAT** agradecemos vuestra participación en este debate esperando haber aportado alguna luz sobre nuestra actual percepción de Beckett. ■

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

C/ Sagasta 28, 5ª planta
Tfno. y fax: 91 594 47 98

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

Cuaderno de bitácora

Una estrella de Paloma Pedrero

Cómo nació *Una estrella*

Una estrella nace de una experiencia personal. Mi padre murió cuando yo tenía veintipocos años, es decir, cuando aún estaba yo en plena rebeldía contra él, cuando aún me era imposible comprenderle y, por lo tanto, perdonarle. Murió sin que yo pudiera saber quién era. Unos años después, a mis treinta y tres, empecé a preguntarme cómo sería aquel hombre ausente que tanto resentimiento había despertado en mí. Pregunté por ahí a la gente que lo había conocido pero nadie me supo dar razón, al menos, nadie pudo convencerme. Para unos era un diablo para otros (pocos) un santo. En realidad, me di cuenta de que todos se lo inventaban, así que decidí que lo mejor sería inventármelo yo misma.

Mientras andaba investigando por ahí me ocurrió algo increíble: una tarde, a eso de las seis, estaba en un bar, cerca de la casa de mis padres, tomando un café, cuando apareció un hombre pequeño, chispa, curioso, con los ojos muy azules, que daba vueltas a mi alrededor mirándome. Por fin se decidió y, acercándose demasiado, me preguntó: "Perdona, ¿tú no eres Palomita? Yo era un íntimo amigo de tu padre". Una frase muy parecida a ésta da pie al comienzo de la relación entre Estrella Torres y Juan Domínguez en *Una estrella*. Cuando aquel hombre del bar me soltó lo de "yo era íntimo amigo de tu padre" me quedé pasmada. De verdad que nunca hubiera imaginado que mi padre, con la vida que llevaba, hubiera tenido un amigo íntimo. Sí amiguetes, sí compañeros de farra, sí comparsas, pero un amigo íntimo nunca. El hombre comenzó a hablarme de mi padre mientras yo, con ansiedad, le tiraba más y más de la lengua. Realmente, el hombre chispa de los ojos azules me dijo muy poco; se repetía todo el tiempo hasta que, agobiado por mis preguntas, comenzó a inventarse las respuestas.

Aquel encuentro no me dijo mucho acerca de mi padre. Pero sí me dio algunas claves sobre la cuestión: Primero, que mi padre, aquel hombre marginado, detestado, olvidado por su propia familia, había tenido un amigo al que todavía se le saltaban las lágrimas al recordarlo. ("Yo le llevaba cigarritos cuando se estaba muriendo en el hospital. Se los encendía a escondidas y le daba caladas", me decía orgulloso y emocionado). Segundo, que para averiguar quién era mi padre yo debía escribir una obra en la que él fuera el protagonista. Tenía que soñarlo, tenía que dejarle hablar, tenía que escucharlo. Y tercero, que la obra tenía que suceder en un bar, el lugar predilecto de mi viejo. La protagonista tenía que ser una chica triunfadora, apasionada y herida (mucho más que yo de las tres cosas). El antagonista tenía que ser un viejo amigo de su padre muerto.

Como se puede apreciar, la gestación de *Una estrella* nace de una necesidad casi psicoterapeútica. Pero no fue tanto así. Yo soy una autora teatral, y vivo casi de eso, así que no podía permitirme desperdiciar mi trabajo en hacerme un desahogo emocional que terminara en un cajón. Por otra parte confieso, como estoy confesando todo, que cuando me decido a escribir *Una estrella* ya no necesitaba ningún desahogo. Evidentemente, en ese momento ya había perdonado a mi padre. Intentar hacer arte con todo aquello era lo que daría un sentido final a mi experiencia.

Era el momento de meter la cabeza, de reflexionar sobre la estructura y el pensamiento de la obra. Pensé que tenía que hacer algo muy sencillo, con unidad de tiempo y espacio, algo muy condensado pero con los pasos bien medidos. Aquello que quería escribir sería un viaje, un viaje que yo tenía que hacer, a través de Estrella Torres, y que llevara a los espectadores después a realizar ese mismo viaje con la protagonista. Hablo de un viaje interior, claro está, un camino hacia adentro, un recorrido esforzado y, por lo tanto, con su recompensa al final. Yo quería contar los vericuetos de una reconciliación.

Durante la escritura me ocurrieron cosas asombrosas; por ejemplo, Juan Domínguez, el amigo del padre de Estrella, se me reveló como un ser extraordinario. Él hablaba y se explicaba, hacía y todo cobraba sentido. Creció tanto que, desde algún punto de vista, se convirtió en el protagonista de la obra. Estrella, por su parte, se hizo niña, y el personaje me salió con menos razones (o fuerza) de las que yo hubiera querido.

Sobre mi experiencia con la puesta en escena, con las actrices que hicieron a Estrella, y con las reacciones del público, podría escribir horas, porque puedo asegurar que pasaron cosas misteriosas. Todo está muy cercano aún, pero sí que puedo decir ya que tanto la gestación, como la escritura, como la puesta en escena, como la relación con el público, han sido con esta obra de una intensidad fuera de lo común para mí. Todavía recordándolo me emociono. Con todos sus fallos *Una estrella* ha sido una obra muy amada y defendida, tanto por mí como por el productor, los actores, la directora. Al final, después de un año y pico de batalla, viendo la última función en el Círculo de Bellas Artes sentí que habíamos cumplido (esto es muy hondo pero no sé explicarlo mejor). Y sentí una ráfaga de felicidad. Ahora necesito dar las gracias sobre todo a Robert, a Pancho, a Juan Carlos. Y a mi padre, claro, que me dictó *Una estrella*, desde una estrella. ■

Una estrella

[fragmento]

Suena el bolero de antes. Juan lo tatarea. Después se acerca hacia ella y le da la taza con whisky.

JUAN: Toma, esto es bueno. Da un trago.

ESTRELLA: *(Mira el interior de la taza. Después mira a Juan y da un trago. Después de un momento).* Dime, ¿quién eres?

JUAN: Un hombre. *(Pausa).* Un hombre viejo. ¿Y tú?

ESTRELLA: *(Sonríe).* Tendría que contestarte que una mujer. Una mujer todavía joven, ¿no?

JUAN: Eso ya lo veo. Joven, hermosa y llena de éxito. Pero no es eso lo que quiero saber.

ESTRELLA: ¿Y qué quieres saber?

JUAN: ¿Estás casada? ¿Tienes niños?

ESTRELLA: ¿Casada? No. Bueno, estuve un tiempo con un hombre y tuvimos un hijo. (*Sonríe abiertamente).* Ahora tengo un hijo precioso pero no tengo hombre.

JUAN: ¿Os separasteis?

ESTRELLA: Sí. *(Da otro trago).* No nos entendíamos. *(Pausa).* En realidad fui yo. Nunca… nunca he sabido qué hacer con un señor en casa.

JUAN: Con un hombre no hay que hacer nada.

ESTRELLA: Si no haces nada… se van.

JUAN: Pero siempre volvemos… Si se nos deja la puerta abierta, si sabemos que nos esperan, volvemos.

ESTRELLA: No, yo no sé esperar. Yo necesito que me esperen a mí.

JUAN: Eso es mal asunto, pequeña. Eso los hombres no lo sabemos hacer.

ESTRELLA: ¿Por qué? ¿Por qué no?

JUAN: Porque nosotros estamos hechos a medida de la calle. No podemos parar, ¿entiendes? Y para esperar hay que saber estarse quieto.

ESTRELLA: Qué pena, ¿no? Yo también tengo que estar por las calles. Mi vida está en la calle. Los argumentos de mis novelas están en la calle, mis personajes los encuentro en la calle. Tengo que salir a vender mis libros a la calle… Qué pena, ¿no?, qué pena que no sepan esperarme.

JUAN: ¿Todavía le quieres?

ESTRELLA: ¿A quién?

JUAN: Al padre de tu hijo.

ESTRELLA: No, que va. *(Reflexionando).* Creo que nunca le quise.

JUAN: No digas bobadas, tú no eres de ésas que se acuestan con cualquiera.

ESTRELLA: *(Sonríe ante su incomprensión).* No, no me has entendido. De que no amo me doy cuenta después, cuando ya no puedo hacer nada por remediarlo. *(Pausa).* Entonces también descubro que ellos tampoco me querían a mí.

JUAN: No digas tonterías. Una mujer como tú tiene que tener cientos de hombres a sus pies. Los jóvenes de ahora son unos gilipollas. Si yo tuviera veinte años menos… no te dejaría escapar.

Pancho García y Mapi Galán en *Una estrella*, **de Paloma Pedrero.**

ESTRELLA: Tú qué sabes… qué sabes cómo soy yo. Yo no soy dulce… ni quiero serlo.

JUAN: Los bombones más dulces son los que mejor vienen envueltos, sólo hay que saber quitarles el papel de plata sin estropearlos

ESTRELLA: *(Mira con ternura a Domínguez, pero enseguida reacciona a la defensiva).* Palabras. Todos los mundos están llenos de palabras. Yo también sé jugar con ellas, sí. Y casi todos los hombres de mi vida también sabían. Sin embargo, ninguno pudo quitarme el papel de plata y el bombón se puso rancio… se hizo viejo. Ya sabes, ahora somos un hombre viejo y una mujer… *(se toca el corazón).* vieja.

JUAN: *(Enfadado).* No sabes lo que dices. Sigues siendo una niña mal criada. Una ingrata. *(La mira y asiente).* Sí, pero tienes razón, pareces vieja. Tienes un terrible gesto de vieja.

ESTRELLA:Y tú no tienes derecho a hablarme así. Yo… yo…

JUAN: *(Interrumpiéndola).* Pero cuando sonríes… Cuando sonríes y levantas los ojitos… ¡Sonríe, Estrella!

ESTRELLA: ¿Para qué? No tengo ganas de sonreir.

JUAN: Sonríe sin ganas. Vamos, inténtalo…

ESTRELLA: ¿Para qué?

JUAN: Hazlo un momento. Antes, cuando me has dicho que tenías un niño, lo has hecho muy bien. *(Estrella toma aire y suspira).* Sonríe, coño.

ESTRELLA: *(Sonríe sin ganas. Después sonríe de verdad).* Estás loco. Estás completamente pirao.

JUAN: Eso es. Ahora eres una mujer joven, con brillo en los ojos, con futuro. Ahora mírame a mí. ¿Qué ves en mi cara?

ESTRELLA: *(Desconcertada).* No lo sé.

JUAN: Sí que lo sabes. Dilo, no tengas miedo. Dilo.

ESTRELLA: Veo arrugas. Un mapa lleno de arrugas cruzadas… Caminos rodeados de manchas. Amarillo, tonos amarillos en el fondo de tus ojos…

JUAN: Bien. Pues ahora sonrío. *(Sonríe).* ¿Qué ves ahora?

ESTRELLA: No te entiendo.

JUAN: Ahora sigues viendo una cara llena de arrugas y de manchas, unos ojos acuosos y amarillos. ¿Entiendes la diferencia que hay entre nosotros? Ésa es la diferencia.

Semiótica teatral de Anne Ubersfeld

Por Borja Ortiz de Gondra

Es este libro el primero de una trilogía que la autora consagra al análisis del texto de teatro y de su representación. En él estudia diferentes elementos del texto teatral con el fin de proporcionar algunos procedimientos de lectura del mismo con vistas a la representación; su objetivo, en palabras de la autora, es "establecer el sistema de signos textuales que permitan al director escénico, a los comediantes, construir un sistema significativo en el que el espectador concreto no se encuentre fuera de lugar; hacer saltar en pedazos, por medio de las prácticas semióticas y textuales, el discurso dominante, el discurso aprendido que interpone, entre el texto y la representación, una invisible barrera de prejuicios, de 'personajes' y de 'pasiones'". Está dividido en seis capítulos, que se ocupan, respectivamente, del texto y la representación, del modelo actancial en teatro, del personaje, del teatro y el espacio, del teatro y el tiempo, y del discurso teatral. (El segundo volumen, que está traducido al español con el título de *La escuela del espectador* y publicado por la ADE, se ocupa de los sistemas de significación teatral y explora el análisis de los signos de la representación; el tercero, *Lire le théâtre III*, aún sin traducir, está dedicado al diálogo de teatro).

Para los autores de teatro, nos resulta un libro utilísimo, en un doble sentido: en primer lugar, como reflexión teórica acerca de los elementos que utilizamos en nuestra práctica, ayudándonos a cuestionar la mayoría de ellos; pero también, su análisis del personaje, del espacio y del tiempo en el teatro pueden ser muy fructíferos para complejizar nuestra escritura, para abrirnos caminos de exploración que nos permitan rebasar una visión simplista y periclitada de los mismos. Veámoslo un poco más en detalle.

Para Ubersfeld, la manera de superar la crisis del personaje es considerarlo no ya como una copia sustancial de un ser, sino como el lugar de una confluencia de funciones; su carácter es construido, y su definición es ser el elemento que enuncia, que dice un discurso; su noción es compleja y flexible. Como autores, estas ideas pueden servirnos para abandonar la idea de construir el discurso de nuestros personajes como el material que permita reconstituir la "psicología" del individuo-personaje, y lanzarnos en cambio a investigar en la enunciación de ese discurso.

En cuanto al espacio, señala dos ideas capitales: "las combinaciones estáticas y las transformaciones (ligadas a la fábula) de los elementos espacializados-espacializables del texto hacen que el espacio escénico se convierta en creador, portador y transformador de sus propias significaciones"; "el espacio escénico puede ser la transposición de una poética textual (...); convertido (el espacio escénico) en objeto poético, la lectura que de él hace el espectador revierte sobre el texto literario". A partir de ahí, debemos plantearnos que el espacio en el que sucede la escena debe ser significante, que puede contar tanto dónde ocurre la escena como lo que ocurre en ella, que ámbito espacial también es poético, y puede subrayar, confirmar o contradecir el discurso de los personajes y la situación.

Respecto al tiempo en el teatro, dedica una parte importante de su análisis a explorar la organización del mismo, dentro del texto teatral, y demuestra cómo la

Semiótica Teatral

Traducción y adaptación de
Francisco Torres Monreal
Editorial:
Cátedra/Universidad de Murcia, Col. Signo e imagen, 1989.

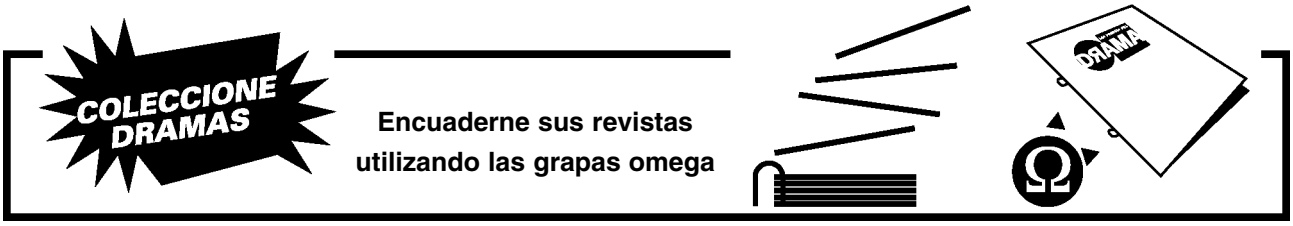
manera de estructurar la obra determina una visión del mundo, y una concepción del papel adjudicado al espectador. Hay un párrafo que para mí ha sido revelador sobre mi propia escritura en secuencias cortas y el rechazo que sentía hacia el acto, o la escena larga. Aunque ella hable de "cuadros", creo que lo que dice se puede extrapolar a las secuencias: "la dramaturgia en cuadros interrumpe la continuidad del encadenamiento sintagmático, de la sucesión lógica que sería normal. Lo discontinuo impuesto por el cuadro detiene la acción y nos obliga a reflexionar al no permitir que nos arrastre el curso del relato; la pausa permite mostrar lo que no cae por su peso; la dramaturgia en cuadros impone, en razón de sus intervalos, la reflexión sobre lo que no cae por su peso. Todo corte en la acción rompe esa identificación de la que habla Brecht y nos incita no sólo a abandonar la acción, la sucesión del relato, sino a abandonar el universo del teatro para volver a nuestro propio mundo particular de espectadores. Paradójicamente, el intervalo obliga a volver a lo real: a lo real del espectador, fuera del teatro, y a lo referencial de la historia que se sirve del intervalo para hacer avanzar la acción (a nadie le sorprende que el cuadro siguiente pueda ocurrir en otro tiempo y espacio); (...) la conciencia del espectador siente la necesidad de inventar el proceso que llene los vacíos o saltos en el tiempo".

En resumen: con su análisis pormenorizado de cada uno de los elementos que construye el texto teatral, Anne Ubersfeld disecciona, en el fondo, la escritura teatral. Es seguro que cada autor encontrará entonces una reflexión teórica sobre algún tema que le preocupe, y podrá servirse de la misma como punto de partida para complejizar y enriquecer su escritura.

Una última recomendación, para quienes les sea posible: leerlo en francés (*Lire le théâtre I*, París, Berlín Lettres Sup, 1996), ya que la traducción española es de la versión de 1977, y la autora sacó una nueva versión revisada y aumentada en 1996, en la que corrige y desarrolla muchos de sus postulados. ■

Fragmento de *Semiótica teatral* (*Lire le théâtre I*) de Anne Ubersfeld

Admitamos que no se pueda "leer" el teatro. Y, pese a ello…, hay que leerlo. Ha de leerlo, en primer lugar, quien, por cualquier razón, ande metido en la práctica teatral (amateurs y profesionales, espectadores asiduos, todos vuelven al texto como a una fuente o referencia). Leen también teatro los amantes y profesionales de la literatura, profesores y alumnos (pues no ignoran que en algunas literaturas, buena parte de sus grandes autores son dramaturgos). Por supuesto que nos gustaría estudiar las obras dramáticas en su escenificación, verlas representadas o hasta representarlas nosotros mismos. Serían estos otros tantos procedimientos ejemplares para comprender el teatro. No obstante, confesemos con franqueza que esto de la representación es algo fugaz, efímero; sólo el texto permanece. Nuestro propósito, al escribir este modesto libro, no es otro que el de proporcionar al lector una claves sencillas, el de indicarle algunos procedimientos de lectura del texto teatral. No vamos a descubrir o sacar a la luz "secretos" ocultos en el texto teatral. Nuestra tarea, menos ambiciosa, pero más ardua, no consiste sólo en intentar determinar los modos de lectura que permitan poner en claro una práctica textual harto peculiar, sino en mostrar, de ser posible, los lazos que la unen con otra práctica: la de la representación. ■



Teatro breve de Alberto Miralles

Magda Ruggeri

Teatro breve

de
Alberto Miralles

Preparado por
Magda Ruggeri, Gregorio Torres Nebrera, Ricard Salvat,Rosa Navarro, María-José Ragué-Arias y Virtudes Serrano

Editorial:
Fundamentos espiral/teatro

Editorial Fundamentos, a la que se le debe la meritoria publicación de más de un centenar de títulos de autores españoles en activo, ha publicado el primer tomo del *Teatro Breve* de Alberto Miralles, conteniendo seis piezas que son una acertada muestra de su variedad estilística, al mismo tiempo que confirma su unidad ideológica y la ironía que es característica de todo su teatro.

Su aprendizaje en este género viene de sus primeros espectáculos -*Cátaro 67: La guerra y el hombre, Experiencias 70, Cátaro-ovni* y *Fin del mundo todooos al treeen-,* compuestos por sketchs que el autor ha llamado punzaduras, es decir picotazos a la sensibilidad para que el escozor provoque la reflexión de las conciencias.

La edición va precedida de una minuciosa bio/bibliografía del autor, y como todas las obritas están prologadas por catedráticos de Universidad y estudiosos del teatro, la edición posee un doble interés.

¡Quedan detenidos!, escrita en 1985, no se había publicado cuando escribí mi monografía *Il teatro de Alberto Miralles,* (Pitagora, Bologna, 1995, pp 75-76), en la que aparece con el título de *La redada.* Sin embargo, en este estudio ya puse de manifiesto el fuerte compromiso social de esta obra, donde el Poder se presenta como negativo absoluto. En efecto, Miralles imagina aquí una redada en el ambiente de la droga en la que, en medio de una interesante variedad de personajes, resulta detenido un diputado, que se sirve de su cargo político para obtener su libertad y, a pesar de sus muchas promesas de solidaridad, acabará desentendiéndose de los demás detenidos, que seguirán en prisión. Los humildes muestran solidaridad y el poderoso -aquí un político- es dibujado con el egoísmo que justifica medios detestables para obtener un fin. Como dijo Klaus Pörtl en *Reflexiones sobre el teatro español* (Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1986) "Es obvio que la insolente actitud de Miralles no le granjea la simpatía de los políticos de la Cultura".

El *Teatro breve* de Alberto Miralles no es diferente de sus obras largas. Cínico a veces, otras irónico, pero siempre crítico, el autor posee unos diálogos ágiles, llenos de colorido y unos trazos precisos para dibujar certeramente los rasgos esenciales de los personajes.

En *Inocencio o la verdad reluctante,* todo el mundo quiere matar a un joven que posee el poder de obligar a los demás a decir la verdad. Gregorio Torres la ha definido como una "moralidad esperpentizante que agita la conciencias modorronas".

El monólogo *Dorita Mayalde, cocinera,* presenta al personaje cocinando un pastel, mientras maquina venganzas. Para Ricardo Salvat es "un prodigio de tempo narrativo, de precisión, de maestría".

César es necesario que hablemos es una regocijante reflexión sobre el matrimonio que María-José Ragué no duda en calificar de profunda y sabia, porque la aparente facilidad del estilo sirve de vehículo para la trascendencia que siempre se halla en las pequeñas cosas.

Siglo de Oro tabernario es un magnífico ejercicio de estilo mediante el que Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Quevedo y Góngora discuten y luchan en una taberna. Para Rosa Navarro es una crítica tan hábil como divertida, de la envidia española.

En *El volcán de la pena escupe llanto,* la memoria de un maestro al que le han dado el "paseíllo" durante la Guerra Civil, es vilipendiada o enaltecida, según los intereses políticos. Virtudes Serrano cree que una vez más, Miralles ha puesto a la sociedad ante un espejo, a la vez serio y burlón, para que reflexione sobre los mecanismos manipuladores del poder en cualquier época y bajo cualquier siglo.

El hecho de que todas las piezas hayan sido premiadas en diferentes concursos, refuerza la idea de que una obra pequeña puede tener un gran contenido.■

La *Historia del Teatro Español del siglo* xx, desde la perspectiva alternativa, de Berenguer y Pérez

Las tendencias de la transición, muy al desnudo

Ignacio Amestoy

Teoría, historia y crítica del teatro

Historia del Teatro Español del siglo xx. Volumen IV

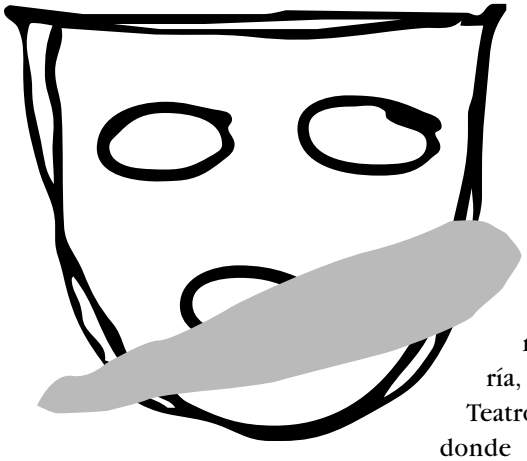
Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política

de
Ángel Berenguer y Manuel Pérez

Editorial:
Biblioteca Nueva

La renovada editorial Biblioteca Nueva ha querido abordar la publicación de una *Historia del Teatro Español del siglo xx.* Son cinco los volúmenes que se enuncian, abarcando los períodos 1892–1939, 1939–1975, 1975–1982 y 1983–1996, más un estudio introductorio que se promete "centrado en los aspectos metodológicos y en la definición general de las tendencias". El conductor del empeño es Ángel Berenguer.

La primera de las entregas ha sido la correspondiente a la etapa que se desarrolla entre el año 1975, de la muerte de Franco, y el 1982, del triunfo electoral de los socialistas, y tiene el título *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política.* Los autores son el propio Berenguer y Manuel Pérez. Ambos ejercen la docencia en la Universidad de Alcalá, donde Berenguer, catedrático de Literatura Española, impulsa el Aula de Estudios Teatrales y el Programa de Doctorado "Teoría, Historia y Práctica del Teatro", bases de un trabajo donde el arte dramático es mucho más que palabra.



El estudio que nos presentan Berenguer y Pérez se realiza desde una novedosa perspectiva, que será oportunamente matizada y ampliada en la introducción prometida por Berenguer para esta revisión histórica de nuestro teatro del siglo xx. En este adelantado cuarto tomo se nos dan, sin embargo, algunas claves del punto de vista adoptado.

Aun haciendo especial hincapié en la contemplación de las coordenadas históricas, literarias y escénicas, o de la doble faceta del teatro como actividad creadora o como práctica destinada a un público, los autores se fijan fundamentalmente en la dimensión colectiva del receptor, con sus implicaciones sociológicas y sus gustos; en las diferentes actitudes del grupo social –rupturismo, reforma y continuismo– y las correspondientes respuestas teatrales que irán a satisfacerlas, así como en la dialéctica entre las formas tradicionales y los lenguajes generados en el teatro occidental tras la Segunda Guerra Mundial.

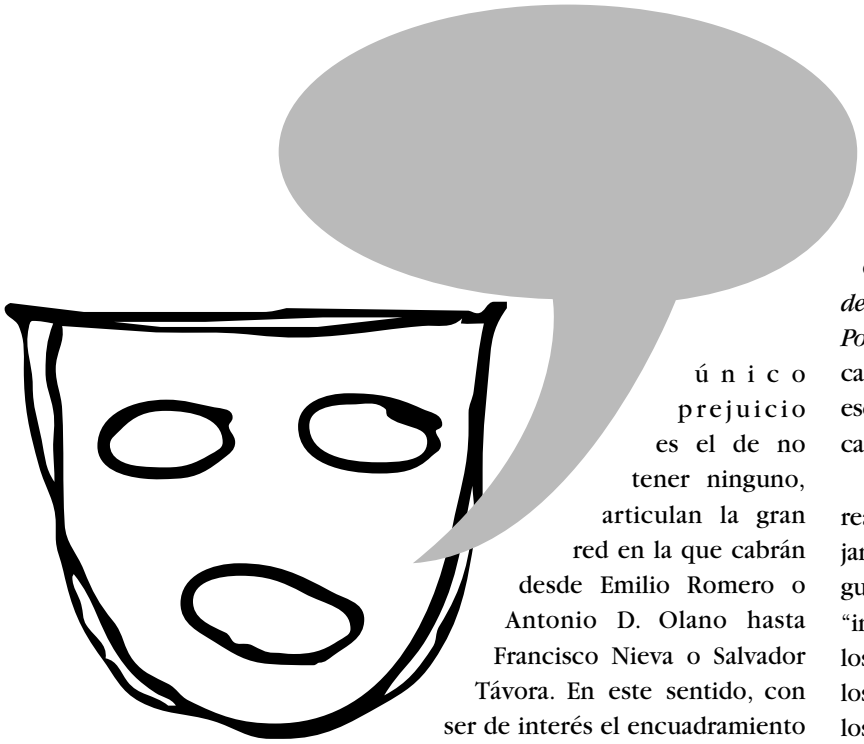
Un amplio damero de coordenadas que hace del estudio un rabioso y polémico análisis sincrónico que, teniendo como eje la Transición Política, con todo su juego vectorial, "coloca, momentáneamente al menos, a cada uno en el lugar de la historia teatral que elige o que le corresponde", según afirman Ángel Berenguer y Manuel Pérez al final de su primera entrega.

Una formulación radical, como también lo es que los autores juzguen el período de la Transición como el dotado de unas condiciones de normalidad que ni habían existido antes ni se producirían después. La desaparición de la censura propiciará que "casi dos centenares (entre dramaturgos y colectivos) de creadores españoles", se lancen a escenario sin otro condicionante que la demanda teatral… A partir del 82, "la desaparición casi de hecho de la infraestructura teatral de carácter privado", y las "tan fabulosas cuanto arbitrarias subvenciones", distorsionarán aquellas "condiciones de normalidad".

Es significativa esta apreciación, parece que negativa, del periodo posterior al 82, mientras se afirma, en los prolegómenos del trabajo, que el teatro de la Transición "experi-

menta con evidente intensidad los impulsos de unos procesos de cambio que, activados y guiados por la actuación política, convierten a ésta en modelo y fuerza motriz de un conjunto de transformaciones que acabarán afectando de manera integral a la sociedad española". Una actuación política que, en lo que se refiere al teatro, tuvo su cenit en la que los autores denominan Postransición, para bien o para mal. Tal vez, el que su estudio se realice a los quince años del 82, en un momento en el que algún "desencanto" vuelve a aflorar en no pocos sectores culturales –de forma diferente que en aquel 1976 de la película de Chávarri–, quizás hoy habría que hablar de "desconcierto", puede ser el motivo de tal consideración.

Así las cosas, Berenguer y Pérez, desde un planteamiento donde, en principio, el



único prejuicio es el de no tener ninguno, articulan la gran red en la que cabrán desde Emilio Romero o Antonio D. Olano hasta Francisco Nieva o Salvador Távora. En este sentido, con ser de interés el encuadramiento que los autores hacen de una amplísima nómina de creadores que estrenaron o repusieron sus obras en el período, una mayor relevancia tiene el hecho de que su análisis se fije en la ebullición estética de nuestros escenarios, desde los comerciales hasta los experimentales.

A través del corte sincrónico que los autores realizan en el teatro español de estos ocho años, se percibe su intención de seguir microscópicamente las evoluciones, y las mutaciones, de nuestro tejido teatral: los principios de objetividad y verosimilitud en un teatro naturalista muy erosionado, la inclusión en la comedia de elementos expresionistas utilizados por el teatro independiente; las fórmulas de teatro crítico en el drama, que en muchos casos deberá su empuje a las aportaciones brechtianas; la evolucionada modalidad del drama histórico; la tragedia "compleja" de un Sastre; los intentos de "teatro total"; los amplios logros de las propuestas ceremoniales; la renovación del sainete; las formas contemporáneas de naturalismo; los intentos de teatro documento; los apasionantes códigos no textuales; la creación colectiva; la incidencia de la dirección escénica; las muy diversas experimentaciones vanguardistas; la nueva entidad actoral requerida por este teatro proteico de hoy y de mañana…

Es de esta forma, la de Berenguer y Pérez, una panorámica universal y minuciosa, al tiempo, sobre una realidad teatral que quiere ser contemplada con la precisión del entomólogo, y, donde este simple cronista podría ver el inicio de una asombrosa y delirante posmodernidad, el bisturí de los autores de *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)* disecciona la complicada estructura de nuestro sistema nervioso escénico para observar evoluciones, mixtificaciones y aun patologías.

Con todo, este trabajo de laboratorio se realiza en tres sabrosos capítulos que arrojan luz sobre las vías señaladas por Berenguer y Pérez: las tendencias "restauradora", "innovadora" y "renovadora", apartados en los que se tiene en consideración tanto a los "creadores con obra anterior" como a los "nuevos creadores", con sus correspondientes estrenos, cuidadosamente comentados y anotados. Ahí está el meollo de la obra. Toda una apuesta.

Una obligada enumeración del esquema de las tendencias y los creadores puestos sobre el damero por los estudiosos situará al lector con justeza en el ojo del huracán de la formulación auspiciada por Ángel Berenguer.

La tendencia "restauradora", la menos apreciada por los ensayistas, a pesar de las dosis de objetividad que emplean en su

intento, engloba a los veteranos (el orden será siempre el de Berenguer y Pérez): Emilio Romero, Eloy Herrera y Pablo Villamar, así como a los "nuevos" Antonio D. Olano y Francisco Teixidó. Desde el teatro "ultra" a la "farsa pornopolítica". Fue un teatro bien recibido por aquel público de la reacción, y duró con relativa fuerza hasta principios del 81; hasta Tejero, vamos. Con leves salpicaduras posteriores.

En la tendencia "innovadora" están incluidos: Salom, Gala, Moncada, Alonso Millán, Mathias, Paso, Luca de Tena, Giménez-Arnau, Ruiz Iriarte y Bellido, más Miguel Sierra, Manuel Pozón, Adrián Ortega, Mariano Zazurca, Dionisio Ramos y José María Llorena como "autores nuevos". "Unos y otros", se subraya, "realizan su creación a partir de una concepción del teatro como producto de consumo, que debe ser dotado de elementos innovadores aptos para atraer a públicos potenciales o reales".

La tercera y última tendencia, la "renovadora", es la que suscita el mayor interés en los críticos y a la que dedican el corpus central de su obra, casi la mitad de las 160 páginas que tiene el volumen, que emplea 50 en la introducción y el epílogo. Agrupa tres subtendencias: la "radical", la "reformadora" y la "rupturista".

La tendencia "renovadora" quiere englobar "desde espectáculos de vanguardia que prescinden de la verbalidad, hasta creaciones textuales de considerable relieve". En el variado horizonte, se indica que se da cuenta de "obras de enorme éxito de cartelera", así como de "estrepitosos fracasos de programación", o de creaciones "que se exhiben en programaciones habituales dentro del teatro comercial", y de "otras que ven la luz en los ciclos, salas y lugares ocasionales que fueron propios del teatro independiente, a veces en representación única". A partir de 1978 se crea el Centro Dramático Nacional, ente que acogerá a algunos autores "renovadores", ya sean "radicales", "reformadores" o "rupturistas".

Entre los "renovadores radicales", Berenguer y Pérez encuadran a Sastre, Martín Recuerda, Martínez Mediero, Alberto Miralles, Martínez Ballesteros, Romero Esteo, Quiles y los colectivos "Tábano" y "TEI". Un extenso grupo al que se incorpora en este período Domingo Miras. Para los estudiosos, es el conjunto más corrosivo y crítico, teniendo como lastre el que algunas de sus formas e incluso algunos de sus temas, muy ligados ambos al teatro de resistencia anterior, vayan quedando obsoletos. Berenguer y Pérez no se cortan en sus consideraciones al respecto.

La subtendencia más abundante, por la llegada de nuevos creadores, es la "renovadora reformadora". José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, Fernán Gómez, Sanchis, Francisco Ors, Sirera, Rafael Herrero, Martín Ayer, Signes, Germán Bueno, Ordóñez Miranda, Adolfo Marsillach, Juan Margallo, José Heredia, Jesús Morillo, Fernando Quiñones, Delibes, Díaz-Plaja y el colectivo "Dagoll-Dagom" se suman ahora a Buero, Olmo, Rodríguez Méndez, Muñiz, Juan Antonio Castro, Jesús Campos, Benet i Jornet, Ana Diosdado, Alfredo Mañas, Hermógenes Sainz, Eduardo Blanco Amor, Germán Ubillos, Horacio Ruiz de la Fuente y "Els Comediants". Los analistas remarcan que esta corriente es la que alcanza una mayor fuerza en el período estudiado y extiende su influencia hasta hoy mismo. ¿Se debe a su sintonía con la situación política? La contestación nos la dan Berenguer y Pérez: "Este teatro reformador presenta, durante la Transición Política, una evidente correspondencia con la mentalidad reformista en el plano político-social que finalmente protagoniza y conduce el proceso de cambios".

Cierran la macro-tendencia, los "renovadores rupturistas", entre los que estaban Arrabal, Riaza, Matilla, Ruibal, Rafael Alberti, Salvador Espriu, "Els Joglars" y "La Cuadra"; siendo los que llegan Francisco Nieva, Alfonso Vallejo, García Pintado y Manuel Gómez. Es una línea que parece gustar a los ensayistas. Y no dejan de ocultarlo, entrelíneas sobre todo, Berenguer la conoce extraordinariamente bien, desde la teoría como ensayista y desde la práctica como director. Sin duda, la "renovación" del teatro tiene en ellos su ariete, con todos los riesgos que se quieran. "Las creaciones de estos autores", escriben los aristarcos, "presentarán universos dramáticos no homologables con los universos cotidia-

nos y expresados mediante un hermetismo más o menos acentuado, una notable libertad compositiva y una considerable utilización de códigos escénicos no verbales".

En el epílogo, se dice que lo que se ha pretendido es, además de un estudio de nuestro teatro en la Transición, establecer su valoración. Lo he indicado, creo que se hace con prudencia. Las espigadas críticas –de Haro, Gómez Ortiz, López Sancho, Llovet, Corbalán, Fernández Santos, Aragonés, Monleón, Álvaro, Medina, Prego o del que esto escribe– que se publican, al hilo de los estrenos, se puede decir que ayudan al discurso de los historiadores sin traicionar ni descontextualizar su contenido propio. Prima en el juicio de Berenguer y Pérez, se habrá dado cuenta el lector, la forma. Es su inclinación y, tal vez, la del teatro, desde siempre. Aunque habría que matizar que la forma vigorosa es indisoluble del contenido. ¿El medio es el mensaje?

Sabemos que la obra total, dirigida por Berenguer, va muy adelantada y que pronto se verá el próximo volumen en las librerías. Va a ser el introductorio. Algo fundamental, ya que Berenguer lleva publicado bastante material sobre estas mismas coordenadas –hay que destacar, *El teatro en el siglo xx (hasta 1936),* Madrid, Taurus *(Historia crítica de la Literatura Hispánica, núm. 24),* 1988– y su equipo de la Universidad de Alcalá está siguiendo estas premisas. Un conjunto de pautas que son, hay que indicarlo claramente, un sistema alternativo para la contemplación, análisis y valoración del teatro, donde la interrelación de la escena con la sociedad es plena, como lo es en realidad. Se pretende un sistema donde la recepción obligue a que la perspectiva en el estudio sea desde la sincronía, porque el teatro es sincrónico, aunque dentro del buen teatro siempre esté el elemento dialéctico de la diacronía. Berenguer y Pérez han comenzado a ofrecer las fotografías de nuestro teatro de la Transición. Pero tras esas fotografías hay, desde luego, mucha película.■

Cristina Santolaria

Acotaciones.

Revista de Investigación Teatral

Acotaciones
Revista de Investigación Teatral

nº 1, julio–diciembre, 1998.

Director
Fernando Doménech

Editorial:
Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid

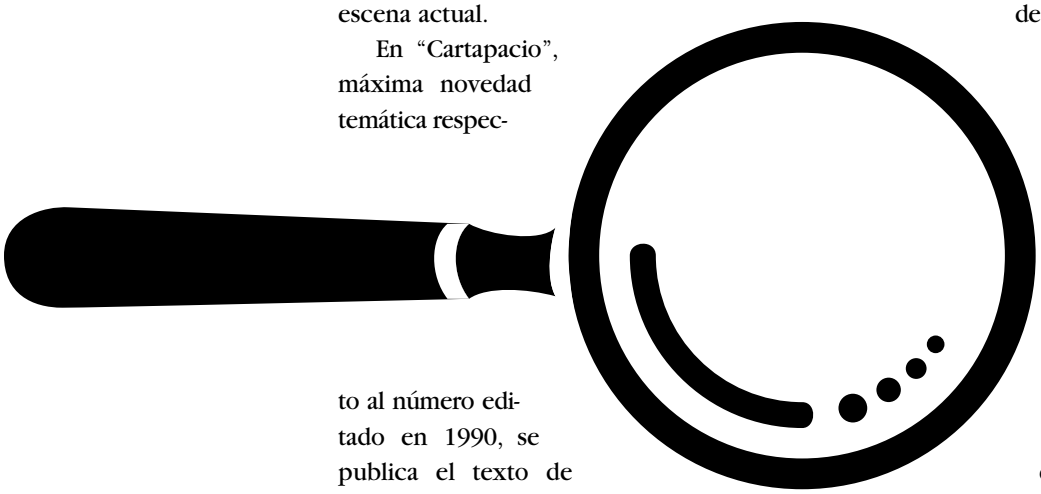
Por iniciativa de la RESAD, y dirigida por Ricardo Doménech que ha contado con la valiosa ayuda de Ignacio Amestoy, Fernando Doménech y Eduardo Pérez-Rasilla, ha hecho su aparición recientemente el número 1 de la revista *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral.* Como bien se advierte desde el editorial, la revista se editó en una única ocasión en 1990, para después de este ensayo general, eclipsarse debido a que su historia estuvo vinculada a los avatares que experimentó la RESAD en ese periodo.

Aunque pervive en *Acotaciones* el talante que la alumbró a principios de década "una actitud independiente, crítica, reflexiva, [...] que prefiere dejar constancia escrita en los márgenes", y los propósitos que la estimularon "quiere crear un espacio en el que investigadores y críticos, creadores y pedagogos, se comprometan en un debate profundo acerca de lo que es, ha sido y llegará a ser el teatro", la revista ha experimentado una serie de modificaciones que afectan tanto a su formato como a su contenido.

El sumario de *Acotaciones* nos habla de las cuatro diferenciadas secciones que conforman esta cuidada edición. El primero, denominado con el nombre genérico de "Artículos", recoge tres colaboraciones sobre el teatro de Lorca de otros tantos especialistas teatrales, con lo que la revista pretende sumarse al conjunto de eventos que conmemoran a esta figura en su centenario. Mª Francisca Vilches de Frutos, desde un profundo conocimiento de la obra lorquiana, sostiene que el triunfo del teatro de Lorca se debe a que supo aunar tradición y vanguardia, a que experimentó con géneros, temas y personajes de nuestra tradición teatral que filtró a través de modernas técnicas expresivas.

Sus textos son los de un gran hombre de teatro que conocía perfectamente la práctica escénica desde su propia experiencia. Por su parte, Mª Carmen Bobes, a partir del análisis de los diálogos de *Yerma,* apunta que esta obra no es más que un monólogo continuado en el que la protagonista se sitúa ante otros personajes, en su doble ser masculino y femenino, y reflexiona sobre su propia situación. Cierra este primer bloque un artículo de Miguel Ángel Medina Vicario en el que afirma que la esencia del teatro de Lorca es la tragedia, aunque sus obras adopten otras formas y géneros. Igualmente constata la pervivencia del impulso regenerador y popular de la dramaturgia lorquiana en la escena actual.

En "Cartapacio", máxima novedad temática respecto al número editado en 1990, se publica el texto de Lourdes Ortiz *El local de la Bernardeta A.,* en claro homenaje paródico al drama lorquiano, precedido de un aclarador estudio introductorio de Fernando Doménech. Al igual que Lorca, y guiado por el empeño desmitificador que alienta en todo el teatro de Lourdes Ortiz, la dramaturga ahonda en el análisis de una sociedad patriarcal que, pese a los cambios que experimenta nuestro entorno, pervive y se repite sistemáticamente, de modo que su imagen, reflejada en los mismos espejos deformantes que le ofrece nuestra ya larga historia cultural, adquiere esos tintes esperpénticos, broncos y desgarrados que han alimentado algunas de nuestras más destacadas creaciones teatrales del presente siglo.



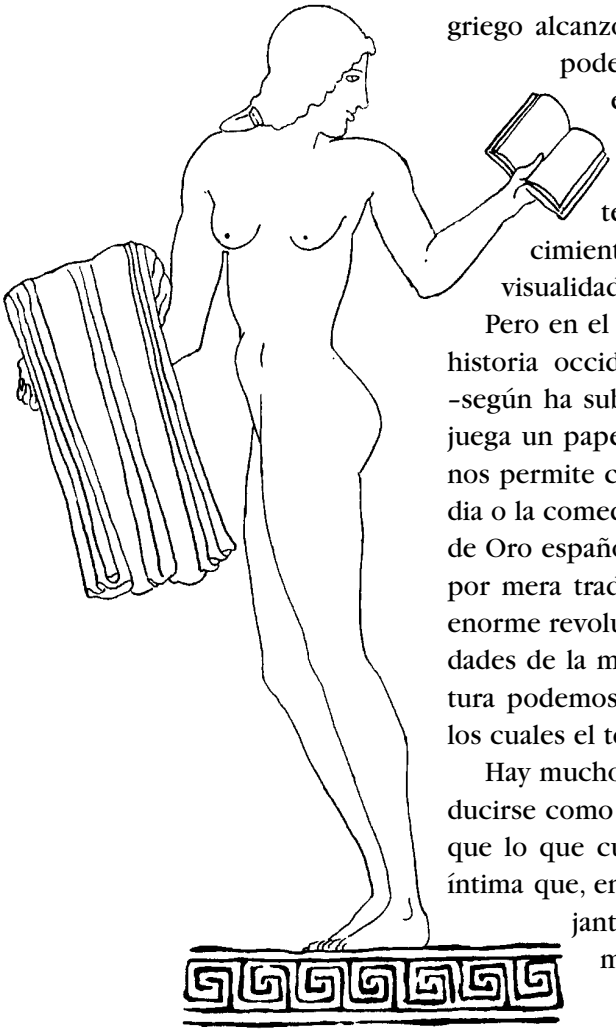
Se repasan temas de actualidad de nuestra cartelera en la sección denominada "Mesa de redacción": la celebración del centenario de Lorca (S. Trancón), la presencia de los clásicos en los escenarios (Eduardo Pérez-Rasilla), y el montaje de *San Juan,* de Max Aub, llevado a cabo por Juan Carlos Pérez de la Fuente en el CDN (I. Amestoy). Pone fin a este primer número, un conjunto de reseñas que dan cuenta de algunas de las últimas publicaciones de teatro, tanto en su vertiente creativa, como crítica y analítica.

Si alguna objeción, -quizá justificable porque es el inicio-, se puede poner a este número de *Acotaciones,* de esmerado formato y meditados contenidos, es una cierta tendencia a cerrarse sobre sí mismo, porque con ello se pierde esa distancia que tan saludable y enriquecedora resulta para cualquier estudio. Aunque es lógico que una publicación se convierta en portavoz de las inquietudes y esfuerzos del grupo que la promueve, y mucho más cuando se trata de una colectividad como la RESAD en la que se dan cita la creación y la reflexión sobre el hecho teatral, se debe poner extremo cuidado en promover aportaciones externas que permitan contrastar las opiniones y valoraciones de otros profesionales.

Es preciso dar la enhorabuena a la RESAD y, en general, a toda la profesión teatral por la aparición de una revista dedicada a la investigación teatral en un momento en el que las publicaciones surgidas desde medios docentes teatrales son más bien escasas. Esperamos y deseamos que iniciativas como *Acotaciones,* en las que se conjugan el rigor y la profundización en el análisis teatral con una especial atención hacia los elementos formales, tengan continuidad y próspera fortuna.■

El texto teatral y la intimidad

Se llegó a pensar en la Grecia antigua que leer en solitario una obra teatral constituía una especie de traición al espíritu del teatro. Y es que el complejo fenómeno del teatro pone en acción sinérgicamente diversas potencias humanas, fundamentalmente la vista y el oído, y se desarrolla como un acontecimiento social, aspecto este último que en el mundo griego alcanzó su más altas cumbres, facilitándose por los poderes el acceso de las clases populares. El teatro es esencialmente espectáculo, "revelación colectiva". Y, como es bien sabido, la palabra teatro posee la misma raiz que teoría, contemplación o visión. No es de extrañar el florecimiento del teatro en una cultura tan marcada por la visualidad como la helénica.



Pero en el teatro, tal como se ha desarrollado en nuestra historia occidental y desde los mismos griegos, el texto –según ha subrayado con acentos críticos Antonin Artaud– juega un papel fundamental. Y la existencia de dicho texto nos permite conocer y tratar de recrear lo que fue la tragedia o la comedia clásica, el teatro de Shakespeare o del Siglo de Oro español. Algo que hubiera sido inmensamente difícil por mera tradición directa no escrita. Se aprovecha, así, la enorme revolución que la escritura introdujo en las posibilidades de la memoria histórica. Entonces, a través de la lectura podemos remontarnos a lejanos mundos humanos de los cuales el teatro nos da el mensaje.

Hay mucho más: en el teatro de texto el autor ha de conducirse como escritor creativo. De una índole especial, porque lo que cuenta es la palabra hablada, no la conciencia íntima que, en cambio, puede referirnos el novelista. Semejante intimidad ha de revelarse en el diálogo, y, más aún, en el monólogo. ■

Carlos París

Fernán Gómez:
un cómico en la Academia

Eduardo Haro Tecglen

Vuelve a vestir el frac, esta vez con una insólita corbata negra, como requiere la anomalía académica, como si aún estos "hombres de letras" consagrados contra el olvido –los inmortales– quisieran mantener una pequeña extravagancia indumentaria, un detalle de su diferencia con la gran sociedad. Lo vestirá como siempre: elegante y altivo como un cómico haciendo de marqués, o como un marqués haciendo de cómico, que de todo hubo en su vida. Y será su gran voz la que leerá el discurso de ingreso: su voz educada por la escuela de las viejas y polvorientas tablas de la Comedia, y por la academia anarquista donde le enseñaba Carmen Seco; y por su madre, actriz de baúles por América, en las muchas cosas de Álvarez de Castro –se mudaban sin salir de su calle: un "viaje a ninguna parte", como titularía él muchos años después otra historia–, donde se le mezclaba un acento madrileño que aún resuena algo, que aún reconocemos los más viejos de la localidad, y hasta sentimos un final de palabras más lento que el principio, una resonancia de consonantes, que eran las de Chamberí. Es decir, que es un cómico el que entra en la Academia. El primero. Aunque Fernando Fernán Gómez en ella entre disfrazado de otra cosa: de escritor, de autor.

De gran autor: una obra maestra como *Las bicicletas son para el verano,* de guerra y también de Chamberí, un sainete doloroso de derrotado, puede estar junto a otra que pasó inadvertida. *Los viernes, bacanal,* con un fino juego de tiempos y un cruce de personajes y de identidades, de trampas y de sinceridades; o una historia renacentista, *La coartada,* donde los históricos Borgias juegan al azar y a la necesidad. Decir que un autor, incluso un gran autor, no tiene suerte en el teatro, es un hecho cotidiano. Ya nadie tiene suerte en el teatro. A *Las bicicletas* le cayó encima un director afinado para otras cosas, que no amó el texto ni al reparto necesario, y un montaje caro, y un teatro nacional que tenía encima el absurdo de la programación a fecha fija sin tener en cuenta el éxito o el fracaso, y con una imposibilidad en convertirlo en comercial; y murió en escena antes de tiempo, aunque se prolongara años y años en la edición escrita. La *bacanal* resultó incomprensible para los mismos chamberileros en el teatro Maravillas, en el sudoroso agosto: salían del teatro diciendo "no entiendo nada", y no entendían un exceso de sutileza que quizá en otro escenario hubiera perdurado. Quiero decir en Londres, o en Nueva York.

Otras obras de Fenando fueron también quemadas en un "verano de la villa", cuando la gente se sentaba en sillas metálicas caldeadas por el sol de todo el día, mientras se escuchaban mezclados con la palabra y a veces el verso las sirenas de las ambulancias, los televisores que gritaban desde las ventanas y los llantos interminables de los niños que empiezan a darse cuenta de lo que es de verdad la vida. Mejor el útero, mejor la nada.

Quizá la condición de actor, y repito la palabra cómico porque él la asume por encima de todos, se haya llevado la calidad de autor de Fernán Gómez: ahora es mas difícil, que cuando Lope de Rueda, cuando Shakespeare o cuando Molière. Quede arropado en el gran escenario de la Academia; quede él glorificando tantas nulidades como pasaron por allá, y glorificado por tantas genialidades que también pudieron asomar. ■

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

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales