

LAS PUERTAS DEL
DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO) 

500 pts. Siglo xx ó XXI. Invierno 2000. Número 1



Literatura dramática y soportes. Domingo Miras

Teatro, tiempo y "ciberespacio". Ignacio Amestoy

Del teatro que viene. Jorge Urrutia

(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
David Barbero

Josep María Benet i Jornet
Fermín Cabal Riera
Salvador Enriquez

Yolanda García Serrano
Juan Alfonso Gil Albors
Raúl Hernández Garrido

Manuel Lourenzo
Ignacio del Moral
Miguel Signes Mengual
Antonio Onetti

José Sanchis Sinisterra

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Ignacio del Moral
Salvador Enriquez
Alberto Fernández Torres
Santiago Martín Bermúdez
Cristina Santolaria Solano

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro

IMPRIME
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR
500 pts.

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
1.500 pts.

OTROS PAÍSES
2.000 pts.

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

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

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

S U M A R I O

3. Tercera [a escena que empezamos]

Hacerse oír, hacerse entender.

Jesús Campos García

4. Literatura dramática y soportes.

Domingo Miras

9. Teatro tiempo y "ciberespacio".

Ignacio Amestoy

12. Del teatro que viene.

Jorge Urrutia

16. Entre autores

Alfredo Castellón, David Barbero, Fermín Cabal, Ignacio del Moral,
Rafael Herrero y Yolanda Pallín

Dos tesis controvertidas sobre teatro y televisión.

25. Teatro de españoles en Francia.

Irène Sadowska Guillón

26. Casa de citas o camino de perfección.

27. Libro recomendado

El espacio vacío de Peter Brook.

José Luis Miranda

29. Cuaderno de Bitácora

Los enfermos.

Antonio Álamo

31. Reseñas

Antonio Buero Vallejo. *Misión al pueblo desierto.* Por Cristina Santolaria.

Teatro spagnolo contemporaneo de Emilio Coco. Por Diana de Paco.

El lector por horas de José Sanchis Sinisterra. Por Santiago Martín Bermúdez.

35. El teatro también se lee

Reflexiones sobre la lectura de la obra teatral.

Agustín Valbuena

36. Los autores españoles vivos en las producciones del CDN. Una cuestión de coherencia.

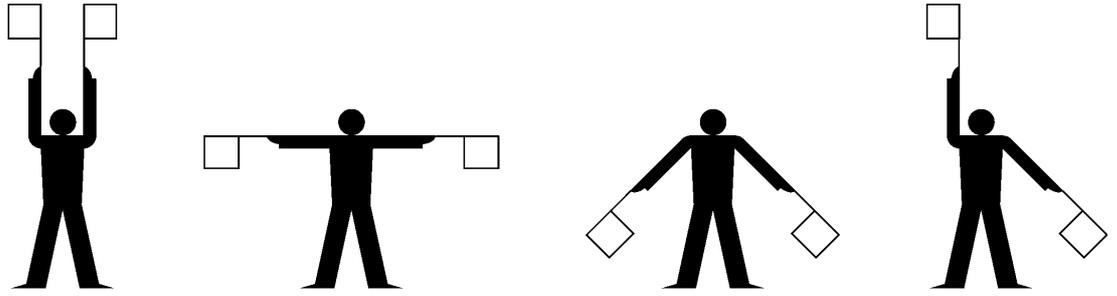
Alberto Fernández Torres



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:





LITERATURA DRAMÁTICA

Vivimos tiempos apresurados, al menos en lo que se refiere a la superficie de nuestra vida. Los usos cotidianos cambian velozmente, y el que dobla el medio siglo no reconocería el medio en que discurrió su existencia infantil, ni en las costumbres de sus padres ni en las suyas.

[Domingo Miras]

Durante una serie de generaciones, durante siglos, los cambios ambientales fueron mínimos, apenas las modas indumentarias como variaciones más visibles, mientras los hábitos domésticos y sociales sólo se iban modificando a través de una evolución cuya lentitud la hacía prácticamente imperceptible. Es cierto que a los rostros rasurados del siglo XV sucedieron las frondosas barbas del XVI, bigotes con perilla del XVII y nueva efigie lampiña del XVIII con retorno de los rostros barbados en la pasada centuria, y con estas variaciones en las caras masculinas corrieron paralelos cambios en los vestidos y adornos corporales... Sin embargo, todos esos señores repartidos en siglos se alumbraron invariablemente con velas y candiles, a la luz viva y cambiante de la llama que dotaba a sus veladas de móviles clarososcuros para nosotros desconocidos, y sus niños jugaban con aros y tabas lo mismo que los niños de la antigua Roma, en cuyos pequeños sepulcros han aparecido los juguetes con que sus afligidos padres los enterraron. Los niños actuales no juegan al aro, y ninguno de ellos sabe lo que es una taba. ¡Los juguetes! He ahí un aspecto de nuestra sociedad en que los cambios se han producido, se están produciendo de la forma más revolucionaria y espectacular. Los juguetes de los niños, y los juguetes de los adultos, desde el tren eléctrico a las consolas y señales de satélites.

La electricidad, una vieja palabra griega.

Quién les iba a decir a los griegos que la electricidad, esa rara curiosidad generalmente inadvertida, con el tiempo iba a dar tanto de sí.

El paso de electrones a través de un conductor.

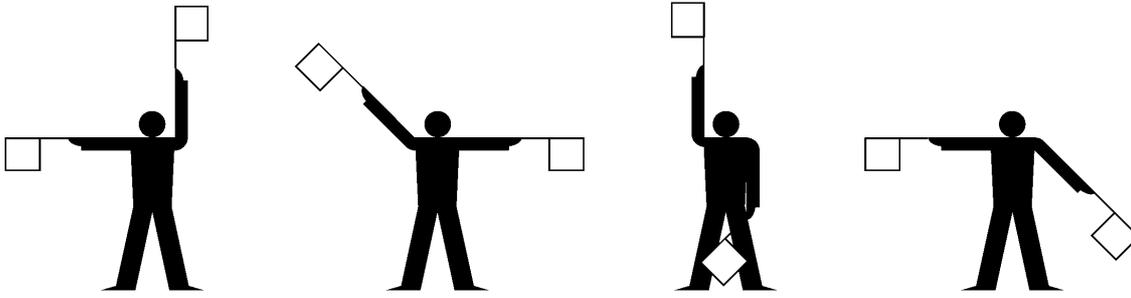
De aquí han salido los “soportes”, una palabra vieja que se nos ha hecho nueva. De ser cualquier objeto cuya función fuese la de “soportar” algo, tal que una mesa o una viga, se nos ha convertido nada menos que en el objeto físico que incorpora cualquier mensaje, o sea, un contenido espiritual: la tablillas de arcilla babilónicas eran soportes, lo mismo que lo fueron los papiros y tablillas enceradas, los pergaminos y después el papel, pero jamás a nada de eso se le llamó “soporte”, no sé por qué. A punto de comenzar la batalla de Trafalgar, el almirante Nelson transmitió desde su buque insignia al resto de su flota un famoso mensaje por medio de variadas banderitas colocadas en distintas posiciones: ¿esas banderitas eran soportes? Y, cuando los indios del Oeste se intercambiaban mensajes de humo, ¿ese humo era un soporte? Quiero decir, ¿se le llamaría ahora “soporte”? Pues, no lo sé.

“Literatura dramática y soportes”.

Bien. He aquí un objeto de análisis que me temo que puede discurrir por los diáfanos caminos de Pero Grullo.

Puesto que esto de los “soportes” es cosa tan moderna, parece evidente que antes de los hermanos Lumière no era posible este planteamiento. Y, sin embargo...

Porque la “literatura dramática” es en primer lugar “literatura”, y después viene el adjetivo, “dramática”. Y “literatura” viene de “letra”, y la letra es un signo de escritura, es una grafía, y como toda grafía necesita algo sobre lo que grabarse, necesita de un “soporte”. Naturalmente, ese soporte es el papel, aunque sólo para nosotros y nuestros



DRAMÁTICA Y SOPORTES

abuelos, pues la literatura dramática de Esquilo, pongamos por caso, no tuvo al papel como soporte, sino la tablilla y, sobre todo, la pujante piel de vacuno que la ciudad de Pérgamo produjo en masa y popularizó hasta el punto de dar su nombre al “pergamino”. Pero hoy, el pergamino es el soporte de las tulipas para lámparas de sobremesa, derrotado hace siglos por el papel.

La literatura dramática tiene, pues, un soporte primero, en tanto que literatura: el papel. Pero, además de “literatura”, esta modalidad literaria tiene un adjetivo, es “dramática”, y este adjetivo es tan poderoso que por sí sólo es capaz de proporcionar un nuevo soporte: las sutiles, las etéreas vibraciones del aire producidas por la proyección de la voz.

Naturalmente, un poema escrito para su declamación en voz alta también reclamará el aéreo soporte del sonido, qué duda cabe: tendrá también dos soportes, el escrito y el oral, pero éste, aunque también apoyado en la voz humana, no será “dramático”. ¿Por qué? Ya nos lo dijo Aristóteles en esa *Poética* suya que todos sobamos tanto, hasta para “superarla”: porque drama es acción, y no esa “acción dramática” interna que hace que un texto progrese como pretendemos los refinados teoretas del día y yo el primero, sino pura acción externa, señores de carne y hueso que se mueven y que hablan, señores que “actúan”, es decir, “actores”.

Así que la literatura dramática tiene dos soportes, uno por literatura, y otro por dramática. Mal asunto. Es un género híbrido, un mestizo, y aunque el mestizaje suele ser un fecundo motivo de movimiento, renovación y progreso, lo cierto es que está mal visto en las casas solariegas de ambos padres, y en nuestro caso, los literatos desdeñan al género dramático considerándolo teatro, y por tanto frívolo y vano, mien-

tras que los actores y su mundo desconfían de él en tanto que es literatura, y por tanto académico y erudito, es decir, muerto, sólo viable hacia la vida escénica mediante la oportuna manipulación del “adaptador”. ¿De qué parte está la razón? ¡Ah!

A propósito de esta vieja cuestión de la esquizoide naturaleza de la “literatura” (papel para leer) “dramática” (actor que interpreta), hay un artículo de Ortega y Gasset titulado “Elogio del murciélago” (El Espectador IV. Incitaciones) que, por venir aquí como anillo al dedo y ser de mucha amenidad, voy a citar con cierta amplitud, aunque ya lo he utilizado en un anterior trabajo que, como mío, es poco conocido, lo que me sirve de disculpa. He aquí lo que nos dice nuestro filósofo:

«Preguntémonos qué placeres añade a la lectura de *Hamlet* su representación teatral. El drama shakesperiano es una historia psicológica; todo lo esencial de la obra —lo que funda su calidad y su rango— pasa en el subsuelo de las almas y es de una incomparable sutileza espiritual. Nada de ello es plástico; todo es exquisitamente íntimo, Hamlet y Ofelia son lo que son, no por sus vagos cuerpos errantes, sino por la invisible inquietud que llevan sumergida en sus corazonas. Sin la palabra que logra aventar ese secreto cordial, Hamlet no existiría. Lo que de él pueden transcribir el rostro y el gesto es tan exiguo como lo que la faz del mar revela de sus arcanos abisales. Además de ese dramatismo psicológico, sólo expresable en palabras, únicamente hay en *Hamlet* una cosa esencial: el estilo shakesperiano, las elocuentes tiradas, llenas hasta los bordes de metáforas barrocas; la facundia magnífica, que se embriaga a sí misma con la gracia ornamental de los vocablos; en suma, también palabras, palabras, palabras... Tendido en mi cuarto, los pies

La electricidad, una vieja palabra griega. Quién les iba a decir a los griegos que la electricidad, esa rara curiosidad generalmente inadvertida, con el tiempo iba a dar tanto de sí.

No hay manera de que se salve la puesta en escena: si es mala por meramente ilustrativa, resulta inútil; y si es buena por sorprendente, imaginativa y saltarina, se come al texto.

junto a la chimenea, puedo gozar de *Hamlet* en la integridad de sus valores esenciales, cuanto hay en él de calidades sublimes se realiza plenamente en la lectura de sus palabras. *Hamlet* es un texto.

La obra literaria deja, ciertamente, en sus figuras un margen de indecisión. El Hamlet de la lectura no tiene nunca ante nuestra fantasía todos los atributos de un ser real. No sé bien cómo es su nariz, ni veo el ángulo que forman sus dedos al accionar. Ese margen de inconcreción lo llena el actor: pone su nariz, y su mano y el timbre de su voz. Por esto —se dice— caben distintas interpretaciones teatrales de él. Pero eso que añade el actor me parece, en el mejor caso, inesencial. Para una sensibilidad educada es, decididamente, un estorbo. Lo interesante de Hamlet no es su nariz, ni su ademán, ni el timbre de su voz. Más aún: Hamlet gana con la vaguedad y la lejanía que conserva en la lectura. El Hamlet visible y presente, vagando por la escena pintada, no es más, sino menos Hamlet que el otro —esfumado, incompleto, mera idea y palabra del texto—. De aquí que no se haya logrado jamás figurar plásticamente en lienzo, en mármol, un Hamlet o un Don Quijote que no nos parezcan triviales.

Esto que digo de *Hamlet* puede aplicarse a las demás obras dramáticas del género tradicional. Cuanto mejores sean, más exclusivamente consistirá su mérito en puras calidades de poesía y fino dinamismo psicológico. Tal vez sólo se exige para que tengan carácter “teatral” en el vulgar sentido de la palabra, que no se desarrolle el texto muy lentamente y que preparen de rato en rato una situación patética.

Ello es que en la obra teatral al uso, todo lo que hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura, sin necesidad de ir al teatro, y lo que éste añade es, en el mejor caso, superfluo, innecesario, inesencial. Yo no discuto ahora que la representación teatral no haya sido en otro tiempo necesaria, para que un público todavía ineducado llegase a sentir las finezas psicológicas y el contenido poético del texto. Es muy posible que la plástica teatral nos haya servido de andadores para aprender a leer. Lo único que afirmo es que hoy, un hombre capaz de percibir las calidades superiores de la obra

dramática, goza de ésta íntegramente sin necesidad de verla representada.

Y añade más adelante: «El teatro actual es, para un público selecto, claramente innecesario, porque el placer que propone se obtiene con menos riesgo y esfuerzo mediante la lectura. Consecuencia: el teatro es hoy la quinta rueda del carro».

Pero esta abrumadora superioridad del sustantivo “literatura” sobre el adjetivo “dramática” puede a veces corregirse, el propio Ortega admite la posibilidad de que, a veces, la puesta en escena no sea superflua y prescindible. Lo admite, y lo ilustra con un ejemplo, como antes hizo con *Hamlet*:

«Cabe imaginar una representación deliciosa de *La vida es sueño*, acentuando cuanto yace en el tema para el ballet o la pantomima. En esta representación lo importante serían las decoraciones, los trajes, el ritmo de los movimientos. La fantasía, la musicalidad y el sentido cromático de un grupo de artistas nuevos crearían un espectáculo encantador. En semejante caso, lo que el teatro añadiría al texto sería de alta calidad y valdría por sí mismo. El verso calderoniano superpondría sus volutas coruscantes al acontecimiento plástico, y tendríamos, en rigor, juntas dos obras de arte, extrañas entre sí, pero ambas sustantivas. Es muy posible que la atención no pudiera gozar a un tiempo de ambas. Entonces resultaría que cuando añade a la poesía algo valioso por sí, la hace daño».

Nada, no hay manera de que se salve la puesta en escena: si es mala por meramente ilustrativa, resulta inútil; y si es buena por sorprendente, imaginativa y saltarina, se come al texto. O sea, que a don José Ortega y Gasset no le gustaba el teatro.

Gustarle, sí le gustaba, pero el teatro de variedades bien hecho. Le gustaban las piernas, pero con la plumas nuevecitas y que la orquesta sonase bien.

Precisamente, recordamos que el artículo se titula “Elogio del Murciélago”, o sea, elogio de un espectáculo teatral al que acababa de asistir y del que salió encantado: un ballet ruso que se llamaba “El Murciélago”: no se trata, pues, de elogiar “al volátil vespertino que inquieta con su vuelo de trapo los crepúsculos cálidos”, como él mismo cuida de aclarar: «Este “Murciélago” es el espectáculo así llamado

que unos artistas rusos presentaron el último invierno en París y ahora se anuncia al público de Madrid. Consiste en una serie de escenas muy breves y del más vario carácter: bailes, canciones, coros, cuadros plásticos, bufonadas».

Así, que ya lo sabemos: «Es preciso que en la obra teatral sea lo necesario y sustantivo el teatro; por lo tanto, que la obra escénica consista primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario; que sea un hecho insustituible ejecutado en la escena» (el subrayado es mío).

Y, para animar a los autores vivos, añade: «Más valdría que los artistas jóvenes, en lugar de perderse por esos callejones de problemática salida, se dedicasen a crear el nuevo teatro, en que todo es plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa. (...) y, por último: en cuanto al poeta (es decir, el autor), es el encargado de imaginar la farsa fantasmagórica componiendo, en vez de un texto literario, un programa de sucesos que han de ejecutarse en la escena». (el subrayado vuelve a ser mío).

Estoy pensando que todo esto de Ortega que estoy trayendo a colación, tendría mejor acomodo en la Revista de los directores de escena que en la nuestra...

Vaya con Ortega, cuánto le gustaba *La Fura dels Baus*.

Lo que sí queda meridianamente claro es que, en el lejano año del Señor de 1921, el sustantivo y el adjetivo que componen el término “literatura dramática” ya se tiraban los platos a la cabeza, ya no estaban a gusto en el catre común. El soporte papel y el soporte voz (escena), empezaban a sentirse incompatibles, y eso que aún no había aparecido el cine sonoro, aunque ya estaba empujando la puerta.

Un nuevo soporte para la literatura dramática: el cine.

Mientras fue mudo, el guión sería un mero “programa de sucesos que han de ejecutarse en la escena”, es decir, en el plató. Ahora bien, cuando se incorporó la palabra, ¿podríamos decir que ha nacido un nuevo soporte para la literatura dramática? Pero, ¿qué soporte? El soporte del guión, sigue siendo el papel; el de su enunciación verbal, sigue siendo el actor; en cuanto al de su resultado a exhibir, que en el teatro sería la escena, aquí lo es el celuloide, la película, que ha trasladado su

nombre al producto artístico que se plasma sobre ella para su proyección.

En el cine, las palabras que primero fueron escritas y después fueron interpretadas, finalmente quedaron apresadas junto con su interpretación en ese definitivo soporte, que es la cinta grabada que a su vez, en el acto de la proyección, encuentra un soporte nuevo en la pantalla... ¡Cuántos soportes!

Cabría analizar si el cine es un arte dramático o narrativo, teniendo en cuenta algunos datos, como el mucho tiempo que vivió saludablemente sin el uso de la palabra, el papel subsidiario que ésta tiene en todo caso en relación con la imagen, la relación que el espectáculo establece con el espectador al que aísla e individualiza en la oscuridad, todo parece acercarle más al género narrativo (se narra con imágenes, como se ha hecho sucesivamente en los frisos, en los retablos, en los pliegos de cordel y en las tiras de comic y los tebeos), mientras que el género dramático se inclina a un carácter dialéctico, o sea, que a los personajes-actores no les acontecen episodios, sino que se enfrentan desde posiciones antagónicas que constituyen precisamente la “situación dramática”.

¿Y la radio? ¿Es un medio dramático? Las comedias que se escriben para la radio, ¿son literatura dramática? Creo que mucho más que los guiones cinematográficos: la ausencia de imágenes es precisamente el factor que más contribuye a su aproximación al teatro, aquí sí que la palabra es la reina y señora de la función, y los grandes autores dramáticos han escrito para la radio textos que son literatura dramática de verdadera calidad.

Pero la televisión es la gran acogedora de dramaturgos.

¿Y qué es la televisión? ¿Una radio con imágenes, o un cine doméstico? Por supuesto, no hay que pensar en noticiarios ni documentales, eso también lo tienen respectivamente la radio y el cine, pero seguimos refiriéndonos exclusivamente al género dramático. ¿Y cual es el género dramático en televisión? ¿Las series de sucesivos capítulos? Una frase repetidamente oída y hasta escrita: “Si Shakespeare viviese ahora, escribiría para la televisión”. Y tal vez sea cierto, porque hay que ver lo que le gustaba el dinero...



Foto: Fernando Suárez.

Escena de *Caballito del diablo*, de Fermín Cabal.

El soporte papel y el soporte voz (escena), empezaban a sentirse incompatibles, y eso que aún no había aparecido el cine sonoro, aunque ya estaba empujando la puerta.

Ignoramos no ya lo que nos ocurrirá, que esto siempre ha sido, sino cómo seremos nosotros mismos, cuál será nuestro esquema espiritual, nuestro programa de apetencias, nuestra escala de valores.

En todo caso, y aunque tenga sus propias peculiaridades, parece claro que las notas que suelen caracterizar al cine pueden aplicarse a la televisión, en la que la retransmisión de cintas de cine es uno de sus recursos más sólidos y seguros, mientras que las retransmisiones teatrales suelen resentirse del traslado a un medio ajeno cuando no hostil.

Citar al vídeo como un nuevo soporte de literatura dramática sería volver al cine con otros medios y otras dimensiones, y los cortos que se graban con un lenguaje rigurosamente visual y elíptico son con frecuencia verdaderas obras de arte, pero de un arte que no tiene absolutamente nada que ver con el arte dramático, digámoslo abiertamente, aunque se trate de historias desarrolladas en diez segundos sobre la base de la gestuación.

¿Más soportes? ¡Más soportes! ¿Las grabaciones en DVD? ¿Los videojuegos de ordenador? ¿Esas historias interactivas en las que el espectador se hace coautor de su propio espectáculo? Lo siento, pero por ahora, más vale esperar.

¡Cuántos soportes nos ha traído la electricidad!

La electrónica parece en nuestros días una especie de enorme criatura que está saliendo de su huevo y cuya morfología es todavía imprecisa. Hasta dónde llegará su desarrollo, cual será su tamaño definitivo y su aspecto último, es por ahora un misterio. Proliferan en el abultado seno de la "red" soportes musicales, de noticias, de difusión cultural, de tantas especialidades que no me extrañaría que ya existan o puedan existir en breve soportes dramáticos a los que tener en cuenta, aunque todavía sean cortos y escasos de imágenes en movimiento.

A mi juicio, lo más estremecedor de este momento es que el avance tecnológico no tiene una dirección especializada y única, sino que invade la vida cotidiana en la totalidad de sus manifestaciones, la electrónica no sólo nos acompaña a lo largo de todos y cada uno de nuestros días, sino que dentro de cada uno de ellos nos llena con actividades y vivencias nuevas y distintas, nos encontramos haciendo y presenciando cosas que hasta hace muy poco nos resultaban imprevisibles, y más que eso, absolutamente desconocidas. En tales condiciones, no es posible hacer un

plan de nuestras vidas ni siquiera a corto plazo, puesto que ignoramos no ya lo que nos ocurrirá, que esto siempre ha sido así como tanto nos repiten los trágicos griegos, sino cómo seremos nosotros mismos, cual será nuestro esquema espiritual, nuestro programa de apetencias, nuestra escala de valores, nuestros gustos y nuestros juegos.

Y en esta situación, cómo no recordar por pura curiosidad, no importa si para enviarles o compadecerles, a aquellos remotos abuelos cuyo horizonte ambiental permanecía prácticamente inalterable durante generaciones, que nacían a la luz de un candil y morían a la luz de un velón, que viajaron toda su vida sobre un carro o a lomos de una mula lo mismo que siempre había hecho su padre y siempre harían sus hijos, que durante toda su existencia comieron el mismo pan y se calentaron al mismo fuego. Qué estabilidad, y también qué monotonía. Se comprende que la ciudad en pleno asistiera a las representaciones teatrales, dada la escasez de soportes para el pasto espiritual no cotidiano.

La confusión de nuestro tiempo por la sobreabundancia de ofertas culturales (entiéndase esta adjetivo en un sentido amplísimo) que tan abigarrada y caóticamente invaden nuestro medio vital, hace sumamente difícil —al menos para mí— establecer un criterio que oriente con ciertas garantías para discernir los soportes de la literatura dramática que actualmente merecen ese nombre, y quizá sea mejor así. Esta proliferación de técnicas todavía inmaduras y de heterogénea naturaleza y viabilidad, es quizá un excelente caldo de cultivo para hibridaciones y mestizajes de los que pueden nacer soportes dramáticos nuevos y vigorosos, aunque por ahora no sea posible vislumbrar ni su identidad ni su aspecto.

Aunque también pudiera ser, con una visión menos optimista del inmediato futuro, que el principio de la entropía imponga el caos creciente, que la actual confusión sea madre y generadora de una mayor confusión que crezca indefinidamente, tal vez por ausencia de unos criterios de valoración que impongan jerarquías de calidad entre los nuevos modos y modas recién nacidos y por nacer.

Entre tanto, esperemos. Qué remedio... ■

Teatro, tiempo y CIBERESPACIO



De la misma forma que el Renacimiento supuso una ruptura con los usos y costumbres sociales y culturales que la Edad Media había mantenido férreamente inalterados durante un milenio, la Posmodernidad nos está obligando a una quiebra con ese inmediato pasado nuestro que, consolidado a finales del siglo XV, ha logrado mantenerse en pie quinientos años.

[Ignacio Amestoy]

Si la ciudad y el tipo móvil pusieron entonces en marcha renovadas maneras de vivir y de pensar, ahora, la desintegración progresista de la ciudad renacentista que hacía libres a los hombres y la revolución de las telecomunicaciones, representan conjuntamente un cambio que, dejando a un lado otras aportaciones de la ciencia en terrenos como la biología en general y la genética en particular, van a diseñarnos

unas coordenadas existenciales insospechadas para el ser humano.

Frente a esta realidad mutante que ya vivimos, y ante la que no cabe esconder la cabeza debajo del ala, las gentes de la escena debemos preguntarnos sobre la manera en que va a poder subsistir un arte milenario como el teatro en la nueva era de la globalización. Una pregunta que ha de ser contestada teniendo como referencia, por una



parte, un pasado de mil quinientos años en que el hecho teatral ha estado muy presente, y, por otra, una perspectiva que sea capaz de entrever las posibilidades de pervivencia del arte dramático en el marco de relaciones sociales y comunicativas que se impone.

Cuestión previa, y nada baladí, con respecto a nuestro análisis, tanto si miramos hacia atrás como hacia delante, sería la de determinar la especificidad del hecho escénico en cuanto al tiempo y al espacio en que puede tener lugar; es decir, los límites de su temporalidad y su espacialidad.

Aunque uno de los mayores retos de la dramaturgia actual —y no sin influencias de los lenguajes consustanciales a otros géneros, otras artes y otros medios de comunicación— sea el del análisis de los desarrollos temporales y su experimentación, resulta incuestionable que en el hecho escénico existe un tiempo tan insoslayable como constante; el suyo propio, el tiempo de la representación. Es ésta la contemporaneidad consustancial al hecho escénico, de la que ni receptores ni emisores pueden escapar. Una contemporaneidad que podrá estar más o menos comprometida con su realidad —con su

tiempo—, lo cual dependerá de la concepción del universo que tengan los participantes en el hecho escénico.

Otro es el problema con el espacio. Las nuevas tecnologías no van a permitir “fragmentar espacialmente el hecho escénico”, dentro de una misma temporalidad. La emisión del hecho escénico, gracias al desarrollo de las telecomunicaciones, va a poder hacerse, simultáneamente, desde diferentes espacios, lo mismo que nada impedirá que la recepción pueda efectuarse desde las más diversas localizaciones. Lógicamente, estamos hablando de las posibilidades que va a ofrecer Internet con la implantación del cable y la banda ancha, y la consecuente generalización de la fórmula de *WebTV* (Internet a través del televisor).

No nos escandalicemos y reflexionemos sobre el fenómeno. Decíamos antes que podíamos contemplar la problemática mirando al pasado y mirando al futuro. Si volvemos la vista atrás, y observamos la funcionalidad del escenario desde Grecia hasta hoy, nos encontraremos con una realidad incontrovertible: el espacio escénico ha sufrido constantes modificaciones a lo largo de la historia del teatro. Admitir este presupuesto es algo fundamental para

nuestro razonamiento puesto que esas alteraciones que históricamente se han ido produciendo de manera incansable han determinado muy diferentes ubicaciones tanto del receptor como del emisor en los planteamientos y las plasmaciones del hecho escénico. El teatro griego de Epidauro, el romano de Mérida, el interior o el exterior de un templo, la plaza de una ciudad medieval, el Olímpico de Vicenza, los corrales madrileños del Príncipe o de la Cruz, El Globo o La Fortuna del Londres isabelino y luego el Drury Lane, los jardines de Versalles o el Petit-Bourbon de París, Weima, los *show-boat* americanos, el Teatro de Arte moscovita, el Berliner Ensemble de Brecht, el pequeño Huchette de *La cantante calva* y *La lección*, un palacio de deportes con el *Orlando furioso* de Ronconi, una funeraria con La Fura dels Baus, o un estadio con Els Comediants, todos estos espacios, han sido testigos de la diferente disposición de receptores y emisores en la comunicación teatral. Mientras, el tiempo de la representación, en las formas ritualizadas de un Esquilo o en las plasmaciones miméticas de un Albee, ha permanecido inalterable en sus dos, tres o cuatro horas de duración. Lope de Vega nos lo subrayó, con gracia, y fijando la perspectiva desde el receptor hispano: "...la cólera/de un español sentado no se templá/si no le representan en dos horas/hasta el final juicioso desde el Génesis...".

Si, a través de las nuevas tecnologías, conseguimos algo que hasta el presente no era posible, como es la "recepción y la emisión" en el mismo tiempo, "desde espacios dispares", de un hecho escénico, sin duda habremos dado un salto de gigante en la conformación espacial de las realizaciones teatrales, pero no tan espectacular como los avances propiciados por Wagner

al apagar las luces de la sala o al introducir la orquesta en un foso bajo el escenario. Seamos lúcidos.

De cara al futuro, y estando como estamos inmersos en el huracán mutante de las telecomunicaciones, hemos de saber relativizar los parámetros del hecho escénico. Nada va a impedir que, en breve, una propuesta teatral pueda ser realizada desde diferentes espacios emisores y recibida por los espectadores en sus propias casas. Las posibilidades que ofrecen programas informáticos de *software*, como el *Life Forms*, ampliamente utilizado ya en danza, podrá facilitar incluso que, sobre una escenografía virtual, un grupo de actores, equipados con los sensores adecuados, puedan desde diversos estudios realizar una interpretación simultánea en un meticuloso montaje de cualquier obra chejoviana.

En el teatro del ciberespacio, salvados los problemas técnicos existentes en cualquier propuesta escénica sólo el tiempo, sólo la contemporaneidad nos va a preocupar. Somos conscientes de la dificultad que tendrá el competir, bajo la inmensa carpa global del imperio de los *mass media*, frente a las grandes multinacionales de la comunicación con un instrumento tan artesanal como el teatro. Pero ése es el reto. Las últimas cifras de la SGAE (nuestra Sociedad General de Autores y Editores) están ahí: sólo el 1,3% de los españoles va al teatro más de cinco veces al año, mientras que el tiempo que cada español está por término medio ante el televisor cada día es de 210 minutos, tres horas y media. Ésa es la obstinada realidad. Es decir, o nos decidimos a hacer teatro en el *infierno* de las redes, con muchas posibilidades de no morir en el intento, o haremos teatro para nosotros mismos en la más absurda de las endogamias. El *ciberespacio* nos espera. ■

En breve nada impedirá que una propuesta teatral pueda ser realizada desde diferentes espacios emisores y recibida por los espectadores en sus propias casas.

Hazte socio de la AAT

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



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

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



Montaje a partir de la página web de La Fura dels Baus.

DEL TEATRO QUE VIENE

[Jorge Urrutia]

Universidad Carlos III de Madrid

Se dice a veces que un filme no existe sin espectadores que lo vean, pero no es del todo cierto. La película existe porque se ha fijado en un soporte de registro que le permite permanecer mientras los procesos químicos lo autoricen. Lo que no puede existir sin espectadores es el espectáculo. Ahora bien, el teatro carece de soporte de registro y conservación, por eso cada acto teatral puede reproducirse, aunque no repetirse. No hay, pues, teatro sin la relación entre el actor y el espectador. Sin espectador, el teatro no es teatro, es esquizofrenia.

Abraham Moles distinguía los “mensajes simples” de los “mensajes múltiples”. El teatro se manifiesta en mensajes múltiples, como casi todos los sistemas de comunicación. En los mensajes múltiples “se emplean varios canales o varios modos de utilización de ellos para comunicar una *síntesis* estética o perceptible en la que no hay interferencia, sino concordancia de las significaciones lógicas transportadas por los diferentes modos de comunicación”. ¿A cuál de los distintos componentes atiende de modo prioritario, en cada momento, el receptor? Abraham Moles llega a la conclusión de que “la suma de las originalidades [...] de los diferentes mensajes parciales semánticos y estéticos que constituyen el mensaje múltiple no puede sobrepasar, si ha de ser aprehendido por el receptor, un cierto valor máximo medio”, que denomina “límite de la percepción”. Ahora bien, ¿cómo fijar el límite?

El mensaje múltiple organiza su multiplicidad de modo tal que el receptor reaccione de cierta forma que el emisor intenta prever y motivar. El texto clásico o moderno estructura su ordenación por medio de una sistematización de jerarquía: unos enunciados parciales tendrán mayor o menor importancia que otros y, gracias a la competencia mínima requerida, el receptor sabrá descubrirlo. El texto postmoderno dadas sus características de eclecticismo selectivo y combinatorio, ofrecerá, en cambio, una ordenación uniforme, no jerárquica, que obligue al receptor a intervenir en la textualidad.

La peculiar heterogeneidad de una determinada serie o género de mensajes múltiples exige una competencia receptora particular. El espectador debe saber descubrir, jerarquizar y valorar los signos. Hablar, pues, del teatro del futuro viene a ser interrogarse sobre la competencia futura del espectador.

Si siempre es preciso referirse al espectador cuando hablamos de teatro, mucho más lo es cuando pretendemos reflexionar sobre el teatro venidero. Sin espectador, dije, no existe el teatro, sólo la esquizofrenia. El documental, que puede basarse en paisajes y monumentos, es un género cinematográfico. El teatro necesita actores; si no los tiene, los inventa. Y un actor sólo se da como tal porque hay un espectador que puede admitir la personalidad super-

puesta, interpretada, sin perder de vista el cuerpo sustentador.

El espectáculo busca construir su propio espectador a partir de una pregunta similar a la archirrepetida ¿para quién escribo?, pero el espectador modelo, que hubiera dicho Umberto Eco, sólo puede manifestarse, en la recepción, como espectador surgido de lo posible. Si, hasta ahora, el espectador estaba formado en lo que Marshall McLuhan denomina la galaxia Gutenberg, es decir, era un *homo typographicus*, ya caminamos decididamente hacia lo que pudiéramos llamar el espectador industrial: aquél formado mayoritariamente en la recepción y la lectura de mensajes-tipo producidos por los medios electrónicos, elaborados con una gramática visual y sonora formularia y, por ende, en una expresión ideológica monocorde. Anne Ubersfeld se pregunta si la pereza visual de hoy en día condiciona negativamente al público actual y si, por consiguiente, el espectador de teatro está destinado a desaparecer.

Es verdad que el espectador podría formarse en una determinada retórica histórica que lo capacitase para la lectura del espectáculo. Pero ello sería concebir el teatro y su espectador ideal aislados de la vida del mundo cultural. De hecho, el espectador, no inocente, pero sí incontaminado, es imposible. Además, ¿cómo fijaríamos el momento en el que añadir más conocimientos al posible receptor ya fuera contaminarlo?

Del mismo modo que los géneros son rituales históricos, sometidos a los cambios de valor que fuerza cada época en virtud de cuáles sean, precisamente, la totalidad de géneros vigentes, el espectador está sometido a presiones distintas y cambiantes de índole cultural o social. Sólo en virtud de esos cambios podremos preguntarnos por el teatro que vendrá.

No se trata probablemente de que el espectador inmediatamente futuro vaya a desaparecer o se unifique y reproduzca clónicamente, sino que el aprendizaje que habrá hecho de la visión tendrá que ser necesariamente distinto del que hasta ahora conocemos. Cada época histórica del teatro ha conformado sus espectadores, pero desde la transformación de la cultura oral (y del modo de representación

Si siempre es preciso referirse al espectador cuando hablamos de teatro, mucho más lo es cuando pretendemos reflexionar sobre el teatro venidero.



Escena de *Fausto versión 3.0*, de La Fura dels Baus basado en la obra de Goethe.

Una sociedad se define y caracteriza por las tecnologías de la comunicación de que dispone y ello no significa simplemente que determinados útiles comunicativos adquieren una gran importancia, sino que la sociedad se ve matizada y transformada.

a ella ligado) a una cultura escrita (y al modo de razonamiento correspondiente), no se ha vivido algo tan fundamental.

Es verdad que hemos asistido a cambios y los hemos resistido o adaptado. Así, se estudió el paso del espectador teatral al espectador cinematográfico. Sabemos que el teatro se presenta como totalidad, mientras que el cine es fragmentación. También conocemos el paso del espectador cinematográfico al espectador televisivo. Frente a la segmentación fílmica, la televisión parcela en fragmentos de idéntica significación, vuelve a las grandes unidades veristas y sustituye los deícticos por formas cambiantes que cumplen la función de interfaces. Pero ni el cine ni la televisión han dejado de permanecer anclados en la lógica y la sintaxis escritural.

La multiplicación de los magnetoscopios y de los computadores personales es síntoma, esta vez real, del inicio de un

cambio profundo en nuestros modos de relación, reflexión y expresión. El primer producto surgido de la unión de magnetoscopio y ordenador, como forma de una nueva expresión que cuestiona lógica y sintaxis, es el video-clip.

El video-clip convoca un flujo de imágenes no organizado según una lógica literaria, sino en un montaje alternante no jerárquico basado fundamentalmente en los volúmenes y los movimientos, con ausencia, no sólo de deícticos, sino incluso de interfaces. El discurso resulta, por ello, unitariamente fragmentado y en él sólo pueden a veces distinguirse serie de imágenes con valor mostrativo y escasamente narrativo.

Entendía Marshall McLuhan que una sociedad se define y caracteriza por las tecnologías de la comunicación de que dispone y ello no significa simplemente que determinados útiles comunicativos adquieren una gran importancia, sino que

la sociedad se ve matizada y transformada. Jean Baudrillard concluiría que el paradigma de la sensibilidad ha cambiado totalmente y ha dejado de existir la convención escénica. Los posibles espectadores del futuro vivirán bajo la autoridad del signo, de la sustitución, de la apariencia. No importará tanto una existencia como su manifestación simbólica.

Pero los nuevos productos del tipo de ciertos video-clips no sólo desemantizan los signos como significantes, sino que unifican en un mismo valor semántico significados pertenecientes a clases diferentes, construyendo una realidad ficticia inasible más allá de la pura sensación. Y esto es un disparo bajo la línea de flotación de la cultura escritural y de sus productos como el teatro o el propio cine.

Las nuevas tecnologías han modificado el concepto de ocio. Frente al disfrutado en espacios compartidos, como los del estadio, la fiesta, el circo o el teatro, o a través de la semi-privacidad de la sala cinematográfica, existe ya hoy, y se desarrollará aún más, un "ocio claustrofóbico" cubierto por electrodomésticos de la nueva tecnología que retienen a los individuos en el interior del hogar y se convierten en objetos de culto. La "red" es también uno de esos nuevos mitos ligados a nuevos ritos.

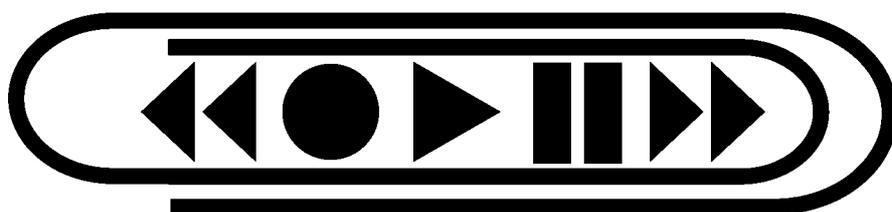
En la sociedad de la comunicación tecnológica, el teatro no entra tanto a competir con otro tipo de espectáculo como con un concepto de vida. Por un lado, porque ha perdido valor lo irrepetible frente a lo reproducible, por otro, porque el posible espectador es sedentario y solitario. Anne Ubersfeld observaba que la representación moderna se esfuerza muchas veces en obligar a que el espectador deambule, rompiendo así el proceso tradicional de recepción. Pero no percibe que el espectador industrial no quiere, precisamente, deambular, salvo en manifestaciones gregarias de significación exclusivamente grupal.

Podrá hacerse un espectáculo que prescinda del espectador industrial, a la manera de una arqueología residual. O bien un teatro que se adapte a sus teóricas demandas, imitando lenguajes mucho más distantes de aquéllos en los que suele pensarse, como son los de soporte electrónico. Pero, probablemente, y así quiero creerlo, aparecerá un teatro que explote las contradicciones del espectador industrial, un teatro crítico por sabio. Aún no sabemos cómo influirá la "red" en los nuevos espectadores. Ni cómo lo hará en los nuevos dramaturgos. No es ya que puedan alterarse los conceptos de tiempo y espacio, sino que se cuartea el de los límites culturales.

Supongo que el teatro, de no convertirse en una práctica de fusión televisiva, no puede sino constituirse en espectáculo marginal. Y esto dicho en el mejor de los sentidos posibles y sin ninguna lamentación. La sociedad parece caminar hacia la formación de individualidades iguales las unas a las otras, frente al viejo concepto de hombre-masa. El teatro precisa de individualidades personales plenas agrupadas y busca el placer del enfrentamiento del espectador con el actor como ficción, pero también como experiencia de vida.

Juan Ramón Jiménez vio con claridad hacia dónde debía encaminarse el arte: "A la minoría siempre". Juan Ramón siempre entendió que la minoría puede ser muy grande, formada por incontables personas pero, eso sí, vistas de una en una, ejerciendo su propia individualidad, con plena conciencia de su ser. En ese concepto de minoría deberán apoyarse cada vez más las artes que ahora conocemos. Porque buscar al espectador no es buscar una masa amorfa y compacta. Se trata, al fin y al cabo, de asumir el sabio y lúcido convencimiento de marginalidad que, posiblemente más que nunca, no será sino la manifestación de la libertad. ■

El teatro precisa de individualidades personales plenas agrupadas y busca el placer del enfrentamiento del espectador con el actor como ficción, pero también como experiencia de vida.





David Barbero.

Dos tesis controvertidas sobre teatro y televisión



Introducción por David Barbero

Reconoceré, en primer lugar, que lo de controvertidas lo he puesto para llamar un poco la atención. En realidad, las opiniones que voy a defender son, creo, evidentes y hasta de perogrullo.

PRIMERA TESIS: Las limosnas publicitarias de la televisión hacia el teatro sirven para muy poco.

Trabajo en los servicios informativos de una televisión autonómica. No hay día que no se reciba, en la redacción, varias peticiones para apoyar determinadas causas y objetivos minoritarios. Entre estas peticiones, un buen porcentaje corresponde a actividades o productos culturales que desean ser promocionados y piden una discriminación positiva en su favor.

Desde luego, no voy a defender los criterios de selección de noticias en los periódicos o de promoción de programas en las radios y las televisiones. Soy consciente de que prima descaradamente la prioridad de todo lo que ayuda a conseguir más audiencia.

Pero, dado que esos son los criterios que imperan, el teatro, a mi juicio, tiene que preocuparse menos de mendigar noticias o programas que traten sobre él por compasión y dedicarse más a realizar espectáculos y actividades que realmente interesen, sorprendan o atraigan a la gente. De esa manera, los medios informativos, y en concreto las televisiones, incluirán las actividades teatrales en sus programas. **Hay que hacer obras y espectáculos tan interesantes o llamativos que hablar de ellos aumente la audiencia.**

Una queja bastante generalizada es que los periodistas no acuden a las ruedas de prensa que se organizan para anunciar los estrenos teatrales. Tampoco seré yo quien defienda la comodidad de los informadores. Pero hace muchísimo tiempo que se inventó el consejo de que "si Mahoma no va a la montaña, la montaña tendrá que ir a Mahoma".

SEGUNDA TESIS: El teatro tiene mucho que aprender de la televisión.

Existe la opinión generalizada, sobre todo entre los que nos dedicamos a escribir para el teatro, de que los programas dramáticos o narrativos de las televisiones tienen una "calidad ínfima", salvo contadas excepciones. Son, por supuesto, mucho peores que nuestras obras teatrales, que acumulan injustamente una buena capa de polvo en los cajones de nuestros armarios.

Tampoco seré yo quién defienda la calidad dramática de las series y otros productos televisivos, aunque sea preciso reconocer que casi todos los "autores teatrales aceptarían cualquier oferta para escribir sus guiones".

Hay, sin embargo, un aspecto por lo menos que puede ser útil para su utilización en el teatro. En la televisión, y también en el cine, se utilizan "esquemas expositivos de las acciones dramáticas adecuados a los espectadores de hoy". Ya sé que el teatro es muy diferente al cine y a la televisión. También soy consciente de que es ventajoso mantener esta diferencia. Pero, los posibles espectadores de nuestras obras de teatro son los mismos que ven la televisión y acuden al cine. "Están acostumbrados a que les cuenten las historias de una manera y con un ritmo concreto". Es muy posible que, si alguna vez caen en la tentación de ir al teatro, y las historias se las contamos con un ritmo totalmente distinto, o tratamos de comunicar emociones de una manera absolutamente diferente, piensen que el teatro pertenece a otra época ya pasada y no vuelvan.

Mi conclusión, desde luego sin pretender molestar a nadie, es que los autores del teatro debemos bajar del inexistente pedestal y "aceptar las reglas de juego existentes en este momento para los espectáculos escénicos y dramáticos". Si adoptamos una actitud de estar ofendidos porque los medios de comunicación, y en concreto las televisiones, no nos atienden como merece nuestro arte, caeremos en una trampa estéril para autoexcluirnos. Si, por otra parte nos encerramos en una supuesta torre de marfil al despreciar lo que otros hacen, pensando que lo nuestro es mejor en todos los sentidos, quedaremos aislados en una torre auténtica aunque no precisamente de marfil.

A. CASTELLÓN: Lo que está haciendo TVE ahora para la divulgación del teatro me parece positivo, pero cómo se está haciendo, la realización del teatro en televisión me parece negativo, porque las obras que están pasando son obras simplemente fotografiadas y eso no es el teatro de televisión. El teatro de televisión tiene un lenguaje específico, que se desarrolló con bastante dignidad en la etapa anterior y que hay que recuperar.

R. HERRERO: En cuanto al tema de cómo se informa sobre los espectáculos de teatro en televisión yo creo que, efectivamente, no está en función de la calidad de la obra, sino en función de si hay algo complementario que sea noticia, que tenga atracción, que tenga interés. Que Ana Diosdado se haya separado de Carlos Larrañaga puede ser más atractivo para el periodista que la supuesta calidad de un producto.

I. DEL MORAL: Eso es cierto, pero es que con toda la información sobre hechos culturales que se da en televisión y en casi todos los medios pasa exactamente lo mismo: se informa de la presentación de un libro en función de quién lo presenta o de quién es el autor. Si el autor es conocido por una cosa extraordinaria muchísimo mejor. Si el autor es un presentador de la televisión, pues mejor todavía. La información hoy es espectáculo a su vez y, entonces, a priori juzga qué noticia va a despertar más expectación y si cree que no va a suscitar ninguna, no se comenta. Eso ejerce un efecto de retroalimentación, que es un poco lo que pasa siempre con los medios, el público considera que es importante lo que sale en televisión y, por lo tanto, lo que no sale no lo será.

El teatro no tiene mucho espacio en la televisión porque no tiene mucho espacio en este momento en el imaginario de la gente. ¿Y por qué no tiene espacio en el imaginario? Porque tampoco se da en los medios, o sea, que es un poco este círculo vicioso de lo que se da y lo que se recibe, ¿no?

R. HERRERO: También hay que reconocer que en esto de la divulgación en los programas informativos, el cine nos lleva mucha delantera. Es muy fácil dar información de



Yolanda Pallín.



Alfredo Castellón.



Fermín Cabal.



Ignacio del Moral.



Rafael Herrero.

cine porque de las películas se hacen unos trailers atractivos, divertidísimos, estupendos, que las propias productoras facilitan a los medios. Además de la documentación visual, las fotografías, hay un marketing de venta del producto cinematográfico muy elaborado, muy claro y todos los directores saben que cuando acaban de hacer una película tienen que hacer un trailer. En cambio los productores de teatro cuando terminan una producción generalmente no piensan en la divulgación en televisión.

Te hablo de la experiencia de "Lo tuyo es puro teatro". Nosotros a veces pedimos a las compañías un video de promoción, porque no llegamos a tiempo para hacerlo, y es muy raro que puedan ofrecernos imágenes grabadas profesionalmente. Eso no existe, nadie se plantea hacer en un *Betacam* un reportaje de minuto y medio mostrando lo más atractivo de la obra, aunque, entre comillas, engañes al espectador como les engañan con los trailers de cine, que a veces tienen muy poco que ver con la película, pero se trata de venderla, y lo consiguen. Es decir, que también tenemos una parte de culpa las gentes del teatro, por no entender que si queremos que nuestras producciones sean divulgadas tenemos que dar facilidades.

Y. PALLÍN: Yo creo que, de todas maneras, hay un poco de desconfianza hacia la televisión por parte de la gente que nos dedicamos a lo teatral. Quiero decir, nos da la impresión de que aun saliendo las imágenes más bonitas de una obra, estaremos siempre perdiendo lo más teatral, lo más interesante del espectáculo, y que el teatro nunca va a poder competir con las imágenes del cine que después de todo se hace para una pantalla.

I. DEL MORAL: Pero tampoco creo que si uno aspira a que la televisión haga un tratamiento informativo del teatro estemos traicionando el espíritu del teatro. Simplemente se pretende llegar a muchos miles de espectadores que pudieran estar interesados y que a lo mejor no lo conocen...

R. HERRERO: Yo, por ejemplo, para que un periódico o una revista hable del programa que hago, "Lo tuyo es puro teatro", se lo tengo que dar prácticamente hecho, enviarle la información escrita y las fotografías porque si no, va a ser muy difícil que lo publique. Pero si dicen: "oye, aquí hay una foto y aquí hay un escrito que está bien, bueno, mételo en sugerimos". Y apareces como algo que sugieren porque les has dado la facilidad.

I. DEL MORAL: De todas formas, por muy buena voluntad que pongamos, no creo que ese círculo vicioso del que yo hablaba se pueda romper fácilmente... Haría falta, porque todos los intereses se crean, que... no sé, por ejemplo, si de repente una cadena privada resulta que, de alguna forma espuria, contrajera interés por el teatro, ya sea porque comprara muchos teatros o porque sus actrices se dedicaran a no sé qué, pues acabaría creando un estado de opinión. Bueno, tampoco es que yo tenga una teoría conspirativa, que crea que son designios deliberados, más bien creo que es que en televisión se improvisa, los géneros informativos se improvisan, ¿qué cuento hoy?, ¿qué tenemos? Yo una vez fui a un espacio de estos de la tarde, me iban a dedicar un tiempo muy pequeñito porque estrenaba yo un infantil, pero de pronto lo que iba antes, como era en directo, pues no fue y me tuvieron quince minutos y era absurdo para una obra en la San Pol, de repente yo ocupé un espacio enorme porque no estaba el que había antes.

F. CABAL: De todas formas no olvidéis que todo esto es muy relativo, creo que Ignacio lo ha insinuado con humor, pero es muy cierto: hay unos intereses industriales en el campo del cine y del libro, las editoriales y las productoras de cine. Son empresas industriales y cada día están más penetrados por los grandes medios de comunicación, y así resulta que Sogetel, Sogecable, y Alianza, y Alfaguara, en fin, todos los grandes medios de comunicación tienen sus servidumbres y por eso es fácil conseguir que una novela que ha vendido veinte mil ejemplares tenga muchas páginas en los suplementos literarios de los periódicos de esa editorial, no nos engañemos.

A. CASTELLÓN: De esa empresa.

F. CABAL: De esa empresa. Tú editas en Alfaguara y sabes que *El País* te va a sacar una crítica maravillosa, en el suplemento va a estar durante tres días diciendo que estás entre los libros más vendidos. Curiosamente, en el suplemento de otro periódico no vas a figurar en la lista, pero figuras en la del tuyo. Y todo esto, aunque sea muy hinchado y muy falso, da origen a una presencia mediática muy potente de los novelistas y de los cineastas. Por el contrario, la gente del teatro, que es una artesanía pura, está excluida de ese circuito porque esas empresas o grupos de comunicación hoy por hoy no han puesto el pie en este campo y entonces, bueno, pues no les interesa. Pero luego las apariencias engañan, y a la hora de la verdad ves que a pesar de tantos apoyos las cifras del cine y de la novela son francamente ridículas. Y las del teatro no son tan malas. ¿No es increíble que durante la década de los noventa hayamos tenido todos los años más espectadores en el teatro que en el cine español? Y también es curioso que los programas de libros en televisión, a pesar del esfuerzo propagan-

dístico de las editoriales, carezcan de audiencia. Las cifras, que Rafael conoce bien, son patéticas.

Y. PALLÍN: Es que a la hora en que los ponen, ¿quién los va a ver?

F. CABAL: Los ponen a la misma hora y en la misma cadena que “Lo tuyo es puro teatro” y resulta que lo ven cinco veces más gente, y en ocasiones muchas más.

Y. PALLÍN: Pero es que ahí compartimos con el cine un territorio común, el teatro es *show-business* y el libro no, y de repente sale vendiendo un espectáculo un actor que además de estar haciendo esa función está haciendo dos series, y, evidentemente, la gente le conoce porque está en la tele.

F. CABAL: Bien, pues ésa será la explicación, pero el hecho está ahí, y demuestra que el teatro está más vivo de lo que parece.

R. HERRERO: Sí, pero está ocurriendo una cosa, y es que así como en el cine, vuelvo al tema, es raro que se estrene una película totalmente o bastante anónima, quiero decir, con un director nuevo, con un reparto nuevo y que tenga eco, sin embargo el teatro está lleno de experiencias y de aventuras absolutamente anónimas. Y además a eso se une otra cosa, los actores de más peso, que podrían tener más importancia y que podían aparecer en cualquier programa de televisión se van yendo del teatro, de manera que cada vez es más difícil que los Sacristanes, los Fernandos Fernán Gómez, etc., etc., aparezcan en los medios, y entonces, ¿qué ocurre?: que en la cabecera de cartel de cara a esta divulgación ha bajado un escalón, no digo de cara a la calidad que a lo mejor es infinitamente mejor, pero de cara a eso resulta que se ha perdido un escalón.

I. DEL MORAL: Me hace gracia porque ahora yo en mi próxima obra estoy discutiendo con un productor, César Benítez, que sabe mucho de televisión, pero que de teatro no tiene la menor idea, y entonces me proponía: tenemos que lanzar la obra como una obra del guionista de no sé qué serie. O sea, que la televisión era como el gancho, y yo me resistía, quizá por ese mismo recelo que además creo que es justificado porque es una cuestión de orgullo, y yo me negué, lógicamente, me negué. Le digo: yo soy hombre de teatro mucho antes que guionista de televisión, ¿cómo voy a aceptar eso? Pero para él de cara a la posibilidad de enganchar al público tiene más valor que sea un guionista de televisión, es como una prueba de confianza: lo ha escrito uno de la tele, no tengan cuidado, no hay nada de qué preocuparse...

A. CASTELLÓN: No creo que tampoco fuera a lograr nada.

I. DEL MORAL: No, yo tampoco. Pero aunque es bastante ridículo el asunto lo cuento porque representa lo que la gente piensa del teatro, y un productor se pone a inventar una estrategia, maliciosa, porque los productores son siempre algo malévolos, ¿no? Y bueno, pues esta estrategia la veía como una cosa que a lo mejor funcionaba.

R. HERRERO: Entonces, ¿qué se puede hacer para romper el círculo vicioso?

I. DEL MORAL: Yo creo que el teatro siempre ha tenido la necesidad de buscar un amo poderoso, sin duda alguna, y ahora no tiene ninguno. El teatro cuando alguien lo instrumentaliza es cuando sube, sea la Reforma, sea la Contrarreforma, sea lo que sea, pero tiene que tener un amo poderoso....

A. CASTELLÓN: Pues en eso estás de acuerdo con Tamayo.

I. DEL MORAL: Y con muchos otros que han sabido hacerlo. Cuando el teatro va para arriba es porque alguien lo empuja. Ahora, si me preguntas qué es lo que hay que hacer hoy, pues no lo sé, la verdad. Si lo supiera, ya lo habría hecho. Porque hay que hacerlo. Si encontramos a alguien dispuesto a hacer ese esfuerzo, hay que hacerlo, hay que malearse un poquito.

A. CASTELLÓN: Pero, ¿a qué te refieres?

I. DEL MORAL: Si tú crees en el teatro como actividad, parcialmente al menos, industrial, pues tienes que poner en marcha mecanismos de tipo industrial, contratar actores pagados por la tele, etc... Pero en el teatro, en general, sobre todo la gente más inquieta, creen que no merece la pena, y otra vez estamos en lo mismo, pues, bueno, por un lado no nos gustan estas cosas, y por otro, nos lamentamos de que sean así, ¿no?

F. CABAL: Entonces, ¿estás de acuerdo con la tesis de David Barbero de que la gente de teatro en general, y él se ciñe sobre todo a los autores, pero yo creo que es una opinión más amplia, desprecia a la televisión, considera que en la televisión los programas dramáticos son ínfimos o son géneros menores?...

I. DEL MORAL: No, lo que yo creo es que la gente de teatro que no está haciendo televisión es porque ha hecho una elección personal y, bueno, alguno habrá que esté deseando llamar a las puertas de la televisión, pero, en general, el teatro como medio de expresión es una opción como otra cualquiera. Pero es como si tú te dedicas a componer *baikus* y no canciones para la radio y luego te pasas el día preguntándote: ¿cómo hago yo para que mis *baikus* los oigan por la radio? Lo que quiero decir es que el teatro seguramente es un poco *baiku* como opción, aunque ciertamente tenga, o pueda tener una dimensión indus-

trial que al hilo de esta corriente que ahora menciono se va perdiendo lamentablemente. En esta cosa cultural y artística del teatro se está perdiendo la otra pata que siempre tuvo, su carácter de espectáculo para las masas. Y cuanto más mejor: al abrigo de la gran industria surgen las pequeñas joyas. En cine las pequeñas películas bonitas que nos gustan surgen porque hay una enorme masa de producción que permite con sus excedentes que un actor muy famoso, de vez en cuando, se tire el rollo de hacer no sé qué. Y esto se está perdiendo. Si nos atenemos al teatro, vemos que los autores ya no hacen teatro. Antes la gente que empezaba decía: me quiero hacer rico, ahora ese joven que se quiere hacer rico no se pone a escribir para el teatro. Se pone a escribir un guión.

Y. PALLÍN: Y no se hace rico.

I. DEL MORAL: No se hace rico, pero puede vivir de eso. En cambio hoy el que empieza en el teatro es que ya a priori está renunciando a hacerse rico, renunciando a hacerse famoso, ya sabe que eso no es posible.

F. CABAL: Sin embargo, referente a eso, y supongo que Yolanda tendrá una opinión más precisa que la mía, pero me parece que hay una recuperación de la escritura teatral entre los jóvenes que se manifiesta de cincuenta mil maneras...

I. DEL MORAL: Eso no importa.

F. CABAL: Pero la hay.

Y. PALLÍN: Creo que cada vez hay menos amargura porque da la sensación de que estás en un terreno minoritario, y lo asumes desde el primer momento. Y ésa es la diferencia.

A. CASTELLÓN: Es que la amargura como sois jóvenes os da igual.

I. DEL MORAL: Pero la amargura llegará, porque por edad no se tiene, pero luego se empieza a tener, eso es lo que yo...

HERRERO: Hay gente que está amargada a los quince, a los dieciséis, a los diecisiete años.

F. CABAL: Es un tópico literario desde *Las desventuras del joven Werther*.

Y. PALLÍN: Y hay gente que está muy agobiada desde que tiene treinta años. Yo creo que la mayoría de los que tenemos treinta años y estamos escribiendo teatro ya sabemos que estamos condenados al fracaso.

A. CASTELLÓN: Pero, sin embargo, tú has tenido un éxito reciente y ese éxito te ha servido a la hora de salir fuera de Madrid, ¿o no?

Y. PALLÍN: Claro que sí. Pero creo que estamos hablando de otra cosa. De todas formas es algo excepcional, con lo que no se puede contar. Lo normal, me temo que es lo otro.

R. HERRERO: Pero las cosas cambian. El cine español hace unos años era denostado, nadie quería ver cine español, decíamos: ¡cine español, qué horror! y de repente se ha puesto de moda porque se ha hecho buen cine y porque se ha empezado a apostar, cine español, cine español, cine español. Yo creo que podemos estar, no soy un experto en eso, en una corriente de recuperación. Parece que el teatro vuelve a estar de moda, que hay una fuerte recuperación de público, que se empieza a hablar bien del teatro, hay muchos espectáculos que funcionan, nosotros lo vemos en nuestro programa todos los días. Y tampoco es casual que Televisión Española vuelva a ocuparse del teatro, que hacía años que no le dedicaba una mínima atención. Bueno, sí, ha habido "Fila 7" y cosas así pero...

A. CASTELLÓN: Eran programas de triste memoria. Desde que se cargaron los "Estudio Uno"...

R. HERRERO: A lo mejor hay que apostar porque todo eso no sea como una islita, y seguir tirando de ese carro que parece que empieza a andar.

I. DEL MORAL: Lo que pasa que en estos momentos yo tengo la sensación de que la persona que hoy hace teatro sabe que está haciendo artesanía y entonces sabe que las cosas masivas son las cosas industriales y ésa es en el teatro una opción muy difícil. Porque, sí, a lo mejor llenas, *Las Manos* ha sido un éxito, pero, vamos a ver, ¿cuántos espectadores cabían? ¿Cincuenta, sesenta?

Y. PALLÍN: Ciento veinte me parece que era.

I. DEL MORAL: Bueno, ciento veinte, bien, fíjate qué aforo es ése.

Y. PALLÍN: Nada, ridículo.

I. DEL MORAL: El Calderón tiene quinientos, o sea...

A. CASTELLÓN: Tiene novecientos.

I. DEL MORAL: Ahí está, y nadie va a despreciar a esos ciento veinte espectadores, que además veinte serán invitados, pero si calculamos lo que habrán sacado de eso los autores, las cifras de la SGAE, pues la verdad es que es para llorar, para llorar... Pero nadie se echa a llorar, porque ya se cuenta con ello. Y ése es el éxito del año, me refiero al teatro artístico, cultural, lo que estamos hablando, y nos conformamos. Y yo insisto en que me parece muy delicado, creo que hay que romper esa brecha que existe entre lo que es comercial y lo que es no sé qué, alternativo, o

como le quieras llamar, y que permite decir: yo soy alternativo, luego definiendo lo alternativo, luego lo que hacen en el Lara me es ajeno, y en el Calderón no digamos.

A. CASTELLÓN: ¿Cómo se forma al público para que eso llegue un día a ser realidad?, Porque lo tenemos todo en contra. Enemigos... hasta la música, los amantes de la música, de la música pop, la gente joven es casi enemiga del teatro, muy poca gente de esas masas van al teatro, muy pocos de esos jóvenes que van al cine y que llenan las salas los sábados y domingos y algunos días más, muy pocos van al teatro, ¿por qué ese fenómeno?

I. DEL MORAL: Ahí una buena parte de culpa la tiene la gente del teatro clarísimamente, porque en esa generación los libros que más se venden cada año son los de escritores españoles, los discos que más se venden son los españoles, las películas, no hay competencia, pero están muy dignamente situadas, o sea la generación de escritores, de músicos, de poetas, de cineastas han conseguido llegar a su público y la generación de escritores de teatro no lo han conseguido, y tenemos que reconocerlo.

R. HERRERO: Yo creo que no está en mal camino.

A. CASTELLÓN: Es que el teatro está más cerca de la música clásica que de la música pop, y la música clásica tiene un público limitado.

Y. PALLÍN: Un público limitado, sí, pero, ¡qué maravilla de público! Qué maravilla de público. Ojalá el teatro tuviera un público así. Ya sería algo.

A. CASTELLÓN: Vuelvo a insistir sobre el mismo tema, ¿tú crees que el teatro de televisión, el teatro que hacíamos nosotros hace diez, quince años llevaba gente al teatro?, El espectador de teatro de televisión, por el mero hecho de ver ese teatro, que yo considero digno, se suponía que iba a aficionarse al teatro. Y yo me pregunto: ¿qué porcentaje de gente? Nosotros pensábamos que era alto, y ahora vemos que no debía ser tanto.

R. HERRERO: Hay un problema de lenguaje, porque el lenguaje del teatro en la televisión se ha perdido. Desde que desapareció "Estudio Uno", o los otros programas similares, desapareció una forma de lenguaje. Es un tema muy largo, no voy a entrar ahora en eso, pero el espectador hoy se extraña al ver que en una función, durante los primeros veinte ó veinticinco minutos no pasan demasiadas cosas. Antes estaba acostumbrado, sabía que era un género, que ahí se narraba de esa forma. Y ahora, al volver el teatro, la gente se encuentra con que en un telefilm a los tres minutos hay dos violaciones, un par de asesinatos, persecuciones, y por mucho que se lo adaptes y le pongas lo que pasaba en

el salón en el cuarto de baño, en el jardín, en el dormitorio, pues lo extraña.

A. CASTELLÓN: Pero hay un factor muy importante, que no debemos olvidar, y que yo creo que antes funcionaba, y es el factor cultural. El teatro es un programa cultural, y eso es un valor que no necesariamente tiene que ser incompatible con ser un programa divertido.

Y. PALLÍN: Eran programas de máxima audiencia.

A. CASTELLÓN: Sin renunciar a lo cultural.

Y. PALLÍN: Yo cuando lo veía de pequeña no lo vivía como cultura.

A. CASTELLÓN: No tenías la edad para verlo como cultura, pero después te has dado cuenta que es también cultura, que era entretenimiento y cultura, las dos cosas unidas.

F. CABAL: Ignacio ha planteado un tema que no estoy muy seguro... Dice que los novelistas y los cineastas españoles han conseguido llegar a la gente de su generación, y los dramaturgos no. ¿Es eso así? En el cine, ya lo he dicho antes, me parece que no es verdad, que el cine español es indigente en términos de talento, y que apenas tiene repercusión. Y no lo digo yo, lo dicen las cifras. Es un cine colonizado, y el 80% de la audiencia lo que ve son películas norteamericanas, y seguramente hace muy bien. En el teatro no es así. Ahora mismo, y Rafael puede confirmarlo, en "Lo tuyo es puro teatro", se ha hecho un programa con los éxitos del año, y se han seleccionado veintitantas obras...

R. HERRERO: Veinticuatro.

F. CABAL: Los veinticuatro éxitos del año 99, los éxitos económicos y en parte también los éxitos de crítica, y decía Rafael: tenemos pocos autores españoles... Bueno, contamos y de los veinticuatro, había catorce espectáculos de autores españoles. Y hay que tener en cuenta que de los diez espectáculos más taquilleros hay varios musicales de Broadway, *La Bella y la Bestia*, *Chicago*, *Grease*, etc., que han llegado arropados por un éxito internacional, que tienen un gran gancho y que además luego los hacen

con mucha dignidad, y lógicamente es un terreno donde la producción nacional no puede competir, pero en el teatro normal la proporción es a favor del autor español, no sé si esto es reciente, no sé si esto es una cosa casual, pero quiero decirte que a veces somos excesivamente humildes.

I. DEL MORAL: No, si yo creo que uno de los problemas que hay es que se estrena poco teatro extranjero. No estamos viendo el teatro que se está haciendo, por ejemplo, en Alemania...

A. CASTELLÓN: Ni el que se está haciendo en Inglaterra, que es maravilloso, y que está vivo... Y yo no sé por qué, pero no despierta interés, exceptuando el vodevil...

F. CABAL: Esto que decís es un asunto polémico. Sin ir más lejos, en las asambleas de nuestra asociación, la AAT, y tú lo has visto, Ignacio, hay un sector importante de los asociados que rechaza que en la revista dediquemos espacio a informar sobre lo que está ocurriendo en el teatro en el mundo. Hay una especie de fiebre reivindicativa, que confunde, en mi opinión, la defensa del autor español con un proteccionismo vergonzante. Y esto en Madrid que presume de ciudad abierta. Huelgo decirte lo que es en otros sitios, donde el nacionalismo ha impuesto una perspectiva de campanario de una mezquindad insoportable. Pero insisto, volviendo al tema: el teatro tiene una presencia social nada desdeñable, que a veces no valoramos. Esos novelistas de los que hablamos, amparados por toda una industria editorial, consiguen vender cuatro o cinco ediciones, veinte mil ejemplares, y se convierten en héroes mediáticos, y seamos sinceros, si estuviéramos hablando de teatro, de un éxito de teatro, porque has vendido veinte o treinta mil entradas, nos echaríamos a reír. ¡Pero si he llegado a leer en algún periódico, parece mentira, como si fuera una gran noticia, que "Fulano de Tal" había editado una novela en Francia o en Alemania! Por favor, tú vas a la cartelera de Buenos Aires y hay teatro español, vas a la cartera de Méjico hay teatro español, vas a la cartelera de Nueva York hay teatro español. No estamos tan mal, pero eso no es noticia.

A. CASTELLÓN: Ahí funcionan otras cosas como decíamos, se ve que allí hay *prisa*... ya me entiendes...

I. DEL MORAL: Y el teatro no tiene PRISA... Volvemos al mismo sitio, al círculo vicioso.

F. CABAL: Vamos a pasar al siguiente tema, que yo creo que es más peliagudo. Es el tema de las relaciones, digamos poéticas, entre el teatro y la televisión, esa incompatibilidad que se señala muchas veces, como en la ponencia de David cuando habla de que quizá deberíamos apren-

der de esos mecanismos lingüísticos del cine, más próximos al espectador de hoy, que se supone que está un poco sumergido en ese tipo de lenguaje. David insinúa, no lo propone directamente, pero insinúa que deberíamos hacer un esfuerzo para acercarnos a ese tipo de lenguaje con el fin de ganar espectadores, de ganar espacio social. ¿Qué opináis de esto?

A. CASTELLÓN: Yo pienso que el teatro no debe de esforzarse, deben de ser las personas, la televisión, las que se acercan al teatro. Pero, claro, tampoco de cualquier forma. Ahora, por ejemplo, han dicho vamos a recuperar los "Estudios Uno", y todo el mundo piensa: bueno, llamarán a los realizadores que hace cuatro días les obligaron a jubilarse anticipadamente, y les dirán: qué obras te gustaría hacer, qué no te gustaría hacer. Pero eso no ha sucedido, salvo el caso de Gustavo Pérez Puig. Pero el resto dicen: no, no, grandes directores de cine, grandes directores de cine que van a hacer el teatro de maravilla. Hablas con los grandes directores de cine, que te los encuentras por ahí y dicen yo no sé nada, a mí nadie me ha dicho nada. ¿Y con qué empiezan? Empiezan con una obra que se titula *Yo estuve aquí antes*, de Priestley, obra que ya está hecha hace diez, doce o quince años con cierta dignidad, soy yo el que la hizo, o sea fíjate si lo sé, con cierta dignidad gracias a unos excelentes actores de teatro...

I. DEL MORAL: Estamos hablando del tema primero, de que como argumento de venta para la página correspondiente de *El País* o de no sé qué, vendo más con el rostro de esos directores que son famosos por otras cosas, aunque no tengan nada que ver con el teatro.

A. CASTELLÓN: Es que la noticia fue que los directores de cine iban a hacer teatro, no que se iba a hacer teatro.

Y. PALLÍN: Yo creo que de todas maneras es un error, que se equivocan de medio a medio planteándolo así. El teatro en televisión, o se hace televisión o se hace teatro. Creo que lo que hay que hacer es adaptaciones de textos dramáticos que sean adaptables, que no todos lo son. Y hacerlo bien, como se hacía en su momento.

R. HERRERO: El problema es que el lenguaje del teatro y el lenguaje de la televisión son dos lenguajes distintos. Por otro lado decir que la televisión tiene un lenguaje también es arriesgadísimo.

A. CASTELLÓN: Yo no estoy de acuerdo en eso, Rafael, yo no estoy de acuerdo. El teatro en la televisión llegó a tener un lenguaje específico.

R. HERRERO: Yo no digo eso, digo que dudo que la propia televisión tenga un lenguaje. Que depende de lo que se

emita: concursos, series, deportes, películas... En todo caso, si hay un lenguaje de la televisión seguramente será el de las telecomedias o de las series.

A. CASTELLÓN: Ése es el lenguaje de la televisión, de ambigüedad.

R. HERRERO: Creo que la televisión tiene un lenguaje absolutamente espurio, que va tiñéndose de todos los demás lenguajes. Le cabe todo: cuando emites una película pues cambia el lenguaje de la televisión, cuando emites una opera cambia el lenguaje de la televisión, cuando emites una telecomedia cambia el lenguaje de la televisión...

A. CASTELLÓN: La caja de Pandora.

R. HERRERO: No sé si hay dos planteamientos del teatro en televisión o si hay dieciocho, yo me quedo con dos. Uno: que el texto de teatro pase a ser un texto televisivo, porque, como decía Yolanda, se someta a una adaptación televisiva, como en el cine cuando se hace una película basada en un texto teatral; y dos: una segunda parte, que yo sé que mucha gente rechaza y que yo no, y es que el teatro puede pasar tal cual a la televisión, y la televisión puede dar noticia de que aquello existe, como si fuera una noticia de dos horas de duración. Yo por ejemplo cuando no he podido ir a ver una función de teatro en su puesta en escena, y la han pasado luego por televisión, entiendo que no es el lenguaje, el espíritu de la televisión, pero como espectador de teatro me alegro de poder ver el montaje teatral que hizo tal o cual director.

Y. PALLÍN: Pero tú eres un espectador privilegiado, técnico. Yo también puedo ver el vídeo de una función de una compañía que son amigos y me lo dejan, y digo: pues estupendo, porque entiendo, porque descodifico, porque soy capaz de reconstruir lo que eso hubiera sido, pero a mí me parece que no es el camino.

R. HERRERO: Pero ese montaje no desaparece nunca, es decir, el cine existe siempre, tú puedes volver a ver ahora la película de Orson Wells y de Joseph Cotten, *El tercer hombre*, maravilloso, sin embargo los montajes de teatro desaparecen.

Y. PALLÍN: Porque es así.

R. HERRERO: Bueno, pero yo digo que también me parece bien que la televisión recoja de repente esos montajes. Si ahora tuviéramos grabado, mal grabado, con cinco cámaras en un teatro, como sea, el *Marat-Sade*, de Marsillach, yo, desde la perspectiva de hombre que me gusta el teatro diría: qué placer, qué bien.

Y. PALLÍN: Pero para la gente normal es peligroso, porque

el teatro en televisión expone lo peor que tiene el teatro.

I. DEL MORAL: Yo creo que cuando se fotografía, sí.

F. CABAL: ¿El teatro en televisión expone lo peor que tiene el teatro? Esto me parece muy contundente.

Y. PALLÍN: Yo lo he comprobado en las funciones que se están poniendo ahora: cuanto más me ha gustado el espectáculo, menos me ha gustado visto en la tele.

A. CASTELLÓN: Insisto, eso es un fenómeno que se produce sólo en el teatro fotografiado.

Y. PALLÍN: Es de lo que estamos hablando. *El sueño de una noche de verano*, por ejemplo, que es uno de los espectáculos que más me han gustado en los últimos años, en la tele era verdaderamente penoso.

R. HERRERO: Yo no digo que deba primar sobre el otro, al contrario, deben primar las adaptaciones de textos teatrales a textos televisivos, pero digo que hay otra opción que yo por lo menos no descarto totalmente. Primero porque no viene nada mal a las compañías teatrales, es una ayuda a la producción muy importante que los medios de televisión puedan contribuir como coproducción, como se ha hecho en el cine, al parecer con buenos resultados.

Y. PALLÍN: Yo digo que eso se puede hacer, pero no con cualquier texto, no con cualquier espectáculo.

I. DEL MORAL: En general, en la televisión aguanta mejor el formato realista cómico, que las obras, digamos, de director, donde ya priman otras cosas que no son...

A. CASTELLÓN: A mí me ha interesado mucho lo que Yolanda ha expuesto: por qué una obra que ella ha visto en teatro y le ha gustado, cuando la ha visto en televisión reproducida, no le ha llegado tanto.

Y. PALLÍN: No solamente no me llegaba, es que incluso la he detestado.

A. CASTELLÓN: La pregunta es muy interesante: ¿qué influye? ¿que la pantalla es menor, que no está a tu lado un públi-

co que palpita contigo ese espectáculo, que no hay exteriores como en el cine? Habría que analizar el porqué.

F. CABAL: Barbero plantea una cosa en las tesis que hemos leído, dice que el espectador está sumergido en el lenguaje del cine: elipsis continua, movimiento rápido, fragmentación... y que el teatro no. ¿Tendría el teatro que ir por ahí?

Y. PALLÍN: Precisamente creo que lo más parecido a una *sitcom* es una obra de teatro.

R. HERRERO: A propósito de lo que has dicho de Helena Pimenta, es que la televisión es devoradora de realidades tangibles, le funcionan muy mal las metáforas, le funciona muy mal ese mundo sugerido, esa imagen ambigua. El espectador de televisión, que hemos fabricado, tiene el sentido poético atrofiado, carece de interés por lo sugerido, por la metáfora, por todo ese mundo. Para él, una puerta es una puerta, un señor que va vestido de no sé qué, es un señor vestido de no sé qué, y el teatro es una cosa absurda donde alguien, de repente, se planta en medio del escenario y dice *mira la tempestad*, y no hay tempestad, ni nada. Y si yo estoy acostumbrado a que la tempestad existe, como en los telefilms, o en las películas, pues lo llevo muy mal. Por eso el teatro, cuanto más realista mejor funciona en televisión.

A. CASTELLÓN: Las obras de teatro funcionan mejor en televisión cuanto más intimistas son, no como has dicho tú, cuanto más realistas, cuando los ojos y la expresión del actor comunican, a través de la cámara... Rafael y yo hicimos un intermedio entre lo que se llamaría teatro televisivo de lenguaje propio y el teatro fotografía, trayendo los decorados de la obra al plató, para poder acercar las cámaras a los actores. Yo pensaba que iba a costar muchísimo, pero no resultó tan caro y se planificaba casi como si fuera una obra adaptada y meditada para la televisión.

Y. PALLÍN: Supongo que habría también que hacer un poco de ajuste en la interpretación.

A. CASTELLÓN: Sí, exacto, pero entonces casi todos los actores, Yolanda, sabían trabajar en televisión.

R. HERRERO: Y hay otro camino que también se experimentó hace bastantes años en televisión española y es el traba-

jo conjunto del director de escena y el realizador de televisión. No quiere decir que siempre tenga que ser, porque hay muchos realizadores de televisión que son directores de escena, pero lo que es muy difícil es que un realizador que no es director tenga capacidad para contar bien una obra puesta en escena por otro. Ésta es otra posibilidad de mejorar el teatro, digamos, fotografiado.

F. CABAL: Parece que ha llegado el momento de plantear conclusiones, y creo que la pregunta fundamental es: ¿qué futuro le veis al teatro en televisión?

A. CASTELLÓN: Yo le veo, como he dicho antes, un porvenir tan importante como el que tuvo anteriormente.

R. HERRERO: Yo creo que el futuro del teatro en televisión está sobre todo, como decía Alfredo, en las adaptaciones bien hechas, en los guiones bien escritos, bien visualizados para que esa obra de teatro con su contenido y su narrativa y su poética se traslade a ese otro lenguaje. Ese es el camino fundamental en mi opinión, y luego yo sigo reivindicando ese otro camino, que a lo mejor es testimonial, que puede ser un camino intermedio como es traer el montaje a plató y adecuar interpretaciones, movimientos en escena...

A. CASTELLÓN: Que también se debe hacer.

I. DEL MORAL: Teniendo en cuenta que hay lenguajes que pueden llegar a ser incompatibles, obras no adaptables, o montajes no adaptables, o sea una obra de Shakespeare se puede adaptar, las últimas películas que se han hecho son magníficas, pero el montaje que se hace en determinado en teatro, de esa misma obra puede no ser transmisible por televisión.

Y. PALLÍN: Y en esos casos es mejor no hacerlo. Y sí, yo también estoy de acuerdo, hay que hacer televisión a partir de buenos textos teatrales, hay que hacer los grandes textos teatrales en televisión, pero adaptándolos al medio adecuadamente, de lo contrario es mejor no tocarlos.

A. CASTELLÓN: Antes de terminar, se me ha olvidado decir una cosa importante: la BBC no ha dejado de hacer programas dramáticos, en estos momentos el 35% de la programación total de televisión de la BBC es teatral, es un dato muy importante. Se han hecho además proyectos globales muy ambiciosos: todo Shakespeare, por ejemplo. Aquí, ¿cuándo se ha pensado en hacer todo Calderón o todo Lorca, o todo Alberti? Jamás. Ellos son conscientes de que una televisión pública tiene que tener una visión a largo plazo, por encima del día a día, y hacer cosas pensando en el patrimonio cultural de su país. Esto queda, esto va a servir para el futuro. Pero desgraciadamente, en España no se comprende eso.

Teatro de **Españoles en.** **FRANCIA**

Difusión de los autores y del teatro de españoles en Francia.

La verdad de las cifras

Irène Sadowska Guillón

A la luz de las cantidades globales de percepción de derechos de autor españoles en Francia que la SACD (Société des Auteurs et Compositeur Dramatiques) ha transferido a la SGAE, el teatro español se encuentra en clara progresión en los escenarios franceses. El concepto de autor se refiere tanto a los autores dramáticos como a los autores de espectáculos.

Las cifras globales de espectáculo en vivo, que representaban alrededor de 1 millón de FF en 1994 y 1'3 millones en 1995, caen a 816.000 FF en 1996 y se recuperan sensiblemente desde 1997, con 1'5 millones, y en 1998, con 2,7.

¿Qué ocultan estas cifras? ¿Cuál es, en 1998, la parte que le corresponde a obras de autores dramáticos? ¿Qué tipo de teatro y de espectáculo recauda más?

Al contrario de lo que pudiera pensarse, el teatro de Federico García Lorca, bastante presente en los escenarios, pero siempre puesto en escena por pequeñas compañías o por aficionados, no está en cabeza de la lista, con sus 163.605 francos, esto es, el 6% de lo percibido por el teatro español en 1998. Frente a esto, la creación coreográfica, con 743.823 FF, el 27% de los derechos de autor, gana cada vez más terreno gracias a la multiplicación de los Centros Coreográficos y a la ampliación de las programaciones de los Centros Dramáticos de danza y a las

estancias de coreógrafos apoyados por subvenciones suplementarias.

Al teatro contemporáneo le corresponde en 1998 una cantidad global de 1.813.425 FF, un 66% de los derechos de autor percibidos, suma que se reparte con igualdad entre el teatro gestual, el visual y el teatro de texto, cada uno con un 33%.

En la categoría de espectáculo coreográfico los que recaudan más son: *Solo Flamenco*, con 250.000 FF, un tercio de la suma global para toda la danza; Blanca Li, 200.000 FF, un cuarto; y Antonio Gades, 150.000 FF, un quinto.

En cuanto a teatro de texto, Javier Tomeo está en cabeza, con 190.000 FF, y a continuación, ex aequo, Rudolf Sirera y José Sanchis Sinisterra, con 50.000 FF; Sergi Belbel, con 30.000, y Josep M. Benet i Jornet y Rafael Alberti.

En lo que se refiere a espectáculo gestual, los mejores lugares corresponden a *Hop Era*, con 600.000 FF, y a *La Cuadra de Sevilla*, con 250.000.

Entre los autores y creadores presentes en los escenarios franceses, pero con menor recaudación, se encuentran Alfonso Sastre, Francisco Gutiérrez, Valle Inclán, Ernesto Caballero, Jordi Bertrán y Angell Magaritt.

En fin, se ha conseguido abrir brecha, en especial por parte de los autores dramáticos vivos, que eran casi desconocidos en Francia antes de 1992.

(Versión española de S. M.B.)

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

Estimo que se me ha considerado erróneamente como un revolucionario. [...] Hay que precaverse contra los engaños de quienes os atribuyen una intención que no es la vuestra. [...] Para ser francos, me vería en un apuro si quisiera citar a ustedes un solo hecho que, en la historia del arte, pueda ser calificado como revolucionario. El arte es constructivo por esencia. La revolución implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos. No se abandona a él sin verse inmediatamente amenazado en sus obras vivas, en su misma existencia. [...] Apruebo la audacia; no le fijo, de ningún modo, límites; pero tampoco hay límites para los errores de lo arbitrario.

Igor Stravinski: *Poética musical*.

El gran estilo surge cuando lo bello obtiene la victoria sobre lo enorme.

Friedrich Nietzsche: *Humano, demasiado humano, II*.

...los mejores de cada país, los que están más cerca de lo que puede ser, de su perfección, perciben de una manera aguda lo malo, lo que está podrido...

Juan Carlos Onetti: *Tierra de nadie*.

Conocía bien a esos jovencitos dotados, delicados, honestos, que crecían deprisa convirtiéndose pronto en unos brutos sobornables.

Tadeusz Konwicki: *Un pequeño apocalipsis*.



Yo no soy pájaro que se haya adornado con plumas ajenas, al menos conscientemente, ni en asuntos familiares ni individuales. Tengo la conciencia, creo que bastante clara, de mis defectos y de mis incomprendimientos; pero esto no me induce a disimularlos ni a

paliarlos, sino más bien a exhibirlos. Me parece que poder verse a sí mismo con la mayor claridad es el ideal del escritor.

Pío Baroja: *Familia, Infancia y Juventud* (Desde la última vuelta del camino, vol. 2).

Me distraía con lecturas inútiles. Cuando caía en mis manos una obra mala, me ponía muy contento: "A ver. Es tan mediocre que hasta yo podría hacer algo por el estilo con un poco de esfuerzo". Los libros idiotas animan a la gente. Si no fuese por ellos, yo no sé quién se iba a atrever a empezar.

Graciliano Ramos: *Angustia*.

Mi originalidad procede de que todo lo bueno que he visto lo he imitado inmediatamente.

Arnold Schoenberg: *El estilo y la idea*.

... porque la barbarie no perdona a quien intenta dominarla adaptándose a sus procedimientos. Inexorable, de sus manos hay que aceptarlo todo cuando se le piden sus armas.

Rómulo Gallegos: *Doña Bárbara*.

estrenamos página en internet
www.aat.es

El espacio VACÍO

de Peter Brook

El espacio vacío (arte y técnica del teatro) me parece un libro que sabe recorrer con lucidez y elegancia las posibilidades del teatro. Está escrito con sencillez, desde una experiencia que no se traiciona a sí misma. Quizá por eso, treinta años después de haber sido escrito, mantiene la frescura de las pequeñas verdades que ni siquiera pretenden ser verdad, sino simplemente no mentir. Peter Brook nos recuerda que el teatro es un juego. Un juego en un espacio vacío. ¿Cómo jugar en ese espacio?

El libro, dividido en cuatro partes, considera que existe un teatro mortal, un teatro sagrado, un teatro tosco y un teatro inmediato. Cuatro maneras de jugar.

La primera parte, dedicada al teatro mortal, creo que expone muy bien las razones por las que tantas veces el teatro no sólo no consigue “inspirar o instruir”, sino que apenas divierte.

No hay lamentaciones, hay exposición de cómo se suele habitualmente realizar un oficio, un oficio que en rigor no admite “realizaciones habituales”.

Con respecto a los clásicos hace notar que el teatro mortal se acerca a ellos “con el criterio de que alguien, en algún sitio, ha averiguado y definido cómo debe hacerse la obra”.

Se ocupa en esta primera parte de las características que considera necesarias en el autor de hoy. Sobre todo de su punto de partida. Cree que si el autor pretende no ser una pieza más del teatro mortal — teatro que aburre sin remedio— debe comenzar por la raíz, es decir por enfren-

tarse con el problema de la propia naturaleza de la expresión dramática.

Después de leer esta primera parte no nos cabe duda de que el teatro mortal es un juego poco recomendable.

Segunda parte: El teatro sagrado.

Brook llama así al teatro de lo invisible —hecho— visible. Pone como ejemplo la música —“la más sagrada de las experiencias”—, por medio de la cual la nada cobra de repente una forma que no puede verse aunque sí percibirse.

Un arte de posesión.

Si lo invisible se apodera de la escena y llega hasta nosotros estaremos ante una evidencia, el teatro sagrado.

¿Estamos aún en condiciones de aspirar a ese teatro que, volviendo a su origen, permita asistir a un ritual que sea capaz de encarnar lo invisible?

Probablemente no, pero “más que nunca suspiramos por una experiencia que esté más allá de la monotonía cotidiana”.

Cita y analiza a Merce Cunningham, Grotowski y Beckett (escasos medios, intenso trabajo, rigurosa disciplina, absoluta precisión) y acaba su capítulo sobre el teatro sagrado preguntándose dónde debemos buscarlo, ¿en las nubes o en la tierra?

Pocos lo juegan, pero yo creo que es un juego emocionante.

En la tercera parte se ocupa del teatro tosco, afirmando que es el teatro popular —tosco— el que salva a una época. Muchas formas —dependiendo de la época— con un único factor común: la tosquedad. Nos recuerda que el teatro

Por José Luis Miranda



El espacio vacío
Arte y técnica del teatro

de
Peter Brook

Edición:
Ediciones Península
Colección Nexos



popular es por naturaleza antiautoritario, antipomposo, que es el teatro del ruido, y el teatro del ruido es el teatro del aplauso.

Ejemplos de este teatro son Brecht, Genet y el Peter Weiss del *Marat-Sade*, uno de los espectáculos emblemáticos de Peter Brook. Como resumen del teatro sagrado y tosco, modelo que no sólo contiene a Brecht y Beckett, sino que va más allá de ambos, cita a Shakespeare. Y en muy pocas páginas consigue, de forma magistral, poder de manifiesto el verdadero valor del teatro de autor tan famoso. La conclusión es que Shakespeare sigue siendo nuestro modelo. Él lo llama "irritante hecho", pero yo creo que todo juego necesita unas normas básicas, un reglamento, un modelo.

Se cierra el libro con lo que Brook llama "el teatro inmediato", en donde, a modo de conclusión, resume sus experiencias como director de escena, sus recuerdos más significativos y su punto de vista sobre el teatro que le parece más adecuado "en el momento de escribir", pero llamando la atención sobre lo siguiente: "si alguien intentara usar este libro como manual debo advertirle que no hay fórmulas, que no hay métodos". Por si quedaran dudas, afirma: "Me comprometería a enseñar en unas cuantas horas todo lo que sé sobre normas y técnicas teatrales. El resto es práctica, y no puede hacerse solo".

Lo que sí se puede hacer solo es leer el libro. El resto son subvenciones tras un público fugitivo. ■

Fragmentos de *El espacio vacío* de Peter Brook

En teoría pocos hombres hay tan libres como el dramaturgo, quien puede llevar el mundo entero al escenario. Pero de hecho es un ser extrañamente tímido. Observa la vida y, al igual que todos nosotros, sólo ve un minúsculo fragmento, un aspecto que capta su imaginación. Por desgracia, raramente intenta relacionar este detalle con una estructura más amplia, como si aceptara sin discusión que su intuición es completa y su realidad toda la realidad, como si su creencia en su propia subjetividad como instrumento y fuerza le excluyera de toda dialéctica entre lo que ve y lo que capta. Existe, pues, el autor que explora su experiencia interior en profundidad o el que se aparta de esta zona para estudiar el mundo exterior, cada uno de ellos convencido de que su mundo es completo.

—

Si partimos de la premisa de que un escenario es un escenario —no el lugar adecuado para desarrollar una novela, una conferencia, una historia o un poema escenificados—, la palabra dicha en ese escenario existe, o deja de existir, sólo en relación con las tensiones que crea en dicho escenario y dentro de las circunstancias determinadas de ese lugar.

—

Un autor moderno se engaña si cree que puede "emplear" como medio expresivo una forma convencional. Eso era posible cuando las formas convencionales seguían teniendo validez para su público. Hoy día ya no es así e incluso el autor que no se preocupa por el teatro como tal, sino sólo por lo que intenta decir, se ve obligado a comenzar por la raíz, es decir, a enfrentarse con el problema de la propia naturaleza de la expresión dramática.

—

El problema del teatro mortal es semejante al del pelmazo. Todo individuo pelmazo tiene cabeza, corazón, brazos, piernas, cuenta por lo general con familia y amigos, incluso tiene admira-

dores. Sin embargo, suspiramos cuando nos lo encontramos, y con este suspiro lamentamos, que por la razón que sea, se halle en el fondo y no en la cima de sus posibilidades. Al decir mortal no queremos decir muerto, sino algo deprimentemente activo y, por lo tanto, capaz de cambio. El primer paso hacia dicho cambio consiste en admitir el hecho sencillo, aunque desagradable, de que lo que en el mundo se llama teatro es el disfraz de una palabra en otro tiempo plena de sentido.

¿Por qué, para qué el teatro? ¿Es un anacronismo, una curiosidad superada, superviviente como un viejo monumento o una costumbre de exquisita rareza? ¿Por qué aplaudimos y a qué? ¿Tiene el escenario un verdadero puesto en nuestras vidas? ¿Qué función puede tener? ¿A qué podría ser útil? ¿Qué podría explorar? ¿Cuáles son sus propiedades especiales?

—

Necesitamos la magia, pero la confundimos con el truco, y mezclamos desesperadamente el amor con el sexo, la belleza con el esteticismo. Sólo buscando una nueva discriminación ampliaremos los horizontes de lo real. Sólo entonces podría ser útil el teatro, ya que necesitamos una belleza que nos convida: necesitamos experimentar la magia de una manera tan directa que pueda cambiarse nuestra misma noción de lo que es sustancial.

—

Existe una sola diferencia importante entre el cine y el teatro. El primero proyecta sobre la pantalla imágenes del pasado. Como eso es lo que hace la mente durante toda la vida, el cine parece íntimamente real. Claro está que no es nada de eso, sino una satisfactoria y agradable extensión de la irrealidad de la percepción cotidiana. El teatro, por otra parte, siempre se afirma en el presente. Esto es lo que puede hacerlo más real y también muy inquietante. ■



**Cuaderno
de bitácora**

Los enfermos

de Antonio Álamo

Algunas notas al texto

I. Noticias de Stalin.

Stalin falleció oficialmente cinco días después de que se produjera la hemorragia cerebral que lo derrumbó. La misma mañana su cadáver fue entregado a los patólogos para que realizaran la autopsia. Se le practicó la trepanación y extrajeron su cerebro para diseccionarlo. Los embalsamadores repararon los estropicios y el muerto fue expuesto para que el público lo viera. El nueve de marzo tuvo lugar el entierro. Casi a continuación se produjeron la detención y el posterior fusilamiento de Lavrenti Beria; Malenkov fue destituido de su cargo en febrero del siguiente año; Bulganin sustituyó a Malenkov como primer ministro, pero también fue apartado muy poco tiempo después. Por último recordar que Kruschchev, en el XX Congreso del Partido Comunista, fue quien pulverizó la leyenda de Stalin. Todo lo monstruoso del ídolo quedó expuesto ante el mundo: deportaciones, ejecuciones y torturas. Se consideró pues que la presencia del cuerpo embalsamado de Stalin junto al de Lenin en el Mausoleo ya no era soportable, y sus restos fueron sacados secretamente para ser incinerados. Las cenizas se enterraron al pie de la muralla del Kremlin, pero se ignora el paradero de su cerebro diseccionado.

II. La génesis de la obra y sus presupuestos.

Concebí y empecé a trabajar en esa obra durante los últimos ensayos de *Los borrachos*. El estreno tuvo lugar en Granada el 17 de enero de 1996 y recibió una acogida entusiasta por parte del público asistente. Pero tres días antes, en mi habitación del hotel de la Plaza Nueva, la inquietud ante

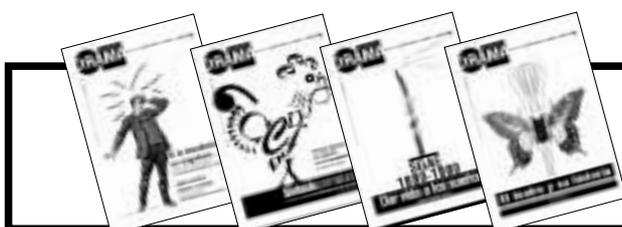
la inminencia del estreno, me llevó a refugiarme en las brumas de un mundo imaginario. Quise partir de dos presupuestos: en primer lugar, mi obra debía ser una reflexión sobre el poder y hundiría sus raíces en la tierra abonada por el cadáver de Hitler: esa tierra era Europa, y su cadáver estaba en todas partes. En segundo lugar, Stalin moriría, como un Hamlet moderno, con su calavera en la mano.

III. El poder.

Acabar esta obra me ha supuesto una especie de liberación: documentarse sobre mis personajes, leer sus discursos, dormir con sus palabras a mano, soñar con ellos e intentar comprenderlos no ha sido lo más agradable que me ha sucedido en mi vida de escritor. Ellos representan el poder en su estado más puro, el poder vacío de contenido y el poder como fin en sí mismo. La gran dificultad con que me he encontrado como dramaturgo es la de comprenderlos. Cuando uno se pregunta qué esperaban y en qué creían estos dos hombres cuando a diario miles de vidas humanas se consumían por su causa, sólo existe una respuesta fulminante para ellos y sus sistemas: no esperaban nada y no creían en nada. Tal vez la pasión común a ambos haya sido la de sobrevivir. Canetti: "El momento de sobrevivir es el momento del poder". Su gran habilidad fue la de utilizar la ideología con ese único fin, logrando que una gran cantidad de personas se identificase con ellos mismos y encontrasen al mismo tiempo un enorme placer en la obediencia. Quienes no supieron disfrutar de esa ambrosía, fueron exterminados.

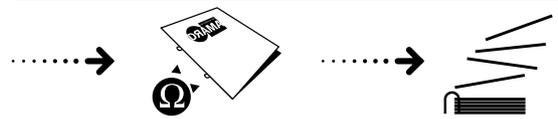
Actualmente el terror y el asesinato por cuenta ajena, amparados en conceptos vacíos como el de *patria*, sigue siendo formas muy extendidas de gobierno. En más de sesenta países se vienen registrando con asiduidad desapariciones y homicidios políticos. ■

Sevilla, 27 de marzo de 1996



COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega



Los enfermos, acto II

[fragmento]

STALIN: (...) Yo sólo soy un mero servidor del destino de la humanidad. Pero, puesto que nos hemos reunido informalmente, como simples y buenos amigos, y ya que nos hemos comprometido a que nada de lo dicho aquí salga de nosotros, no me cuesta demasiado decirle que no estoy seguro de que esos cuerpos quemados sean los cuerpos de Hitler, Eva Braun y su perro. No, no estoy seguro. Ese Hitler, ¿sabe?, era verdaderamente estúpido, pero al mismo tiempo tenía una inteligencia diabólica. Ha estado muchos años jugando con nosotros. ¿Usted cree que, en su último momento, se iba a largar sin prepararnos una última trampa? Le gustaban las incógnitas, los jeroglíficos. Era un cabrón. Y se ha marchado como un cabrón. No le ha bastado con dejar detrás de sí cincuenta millones de muertos sino que ha dejado, además, cinco cadáveres que podrían ser el suyo o no serlo. ¿Me comprende?

CHURCHILL: No... No del todo.

STALIN: ¿No? ¿De veras? Yo, señor Churchill, habría deseado capturar vivo a Hitler.

CHURCHILL: Yo también.

STALIN. ...Pero no ha podido ser. Entonces, al menos, me hubiera gustado tener su cadáver a la vista. Pero tampoco a podido ser. Se nos ha escapado de las manos como una anguila. No sólo él: también su cadáver. El muy hijo de puta.

CHURCHILL: Ojalá existiera el infierno, algún sitio horrible donde él estuviera pagando ahora sus crímenes.

STALIN: Usted y yo sabemos que no hay nada, "sólo una especie de oscuridad, tinieblas frías y aterciopeladas". Suena demasiado bien. Yo también... También preferiría que existiera el infierno.

CHURCHILL: *(abatido)*. Así que esos cadáveres...

STALIN: *(interrumpiéndolo)*. Sí, esos cadáveres tal vez sean los de Hitler y Eva Braun o tal vez no lo sean. Ante esto, ¿qué puedo hacer?, ¿qué opción me queda? Yo haré que el mundo crea que esos cadáveres son, en efecto, los cadáveres de Hitler y Eva Braun. No sólo eso. Yo haré que el mundo, al mismo tiempo que lo cree, lo dude. La duda es importante, señor Churchill. La duda causa inseguridad, y la gente necesita esa inseguridad para necesitarnos a nosotros. Ningún Estado puede mantenerse si no flota en el aire la amenaza del caos. Nuestros gobiernos necesitan enemigos. Y una vez que machaquemos a los japoneses, ¿quiénes cree usted que serán nuestros enemigos?



Foto: Miguel Torres.

Escena de Los enfermos de Antonio Álamo.

CHURCHILL: No habrá enemigos. El mundo respirará en paz.

STALIN: Ése es un punto de vista muy ingenuo, si me permite decírselo. Si nos quedamos sin enemigos, nosotros seremos superfluos. Si nos quedamos sin enemigos, tendremos que inventárnoslos. Eso es lo que yo estoy haciendo. ¿Me comprende ahora? Hay que sembrar la duda, señor Churchill. La duda es importante.

CHURCHILL: La pobreza será nuestra enemiga. La pobreza y la opresión.

STALIN: En eso estoy perfectamente de acuerdo. Pero ¿quién causará la pobreza futura? *(Churchill lo mira sin llegarlo a comprender del todo)*. Tenemos que buscar un culpable, o varios, varios culpables que lo sean subsidiariamente, porque de lo contrario nuestros gobiernos se resentirán de esa falta de previsión. Hay que encontrar al diablo antes de que el diablo nos encuentre a nosotros. El miedo es la prestación incondicional del Estado. El miedo y la muerte, señor Churchill, y en ese cadáver que está y no está, que es y no es, tenemos un gran caudal de muerte y miedo. Y no conviene malgastarlo tontamente con demasiadas certezas. Yo, por mi parte, pienso sacarle todo el jugo que pueda. Debemos administrar el miedo, no dilapidarlo. El Estado que yo he creado podrá mantenerse y crear al menos medio siglo más sobre el cadáver de ese hijo de la gran puta. Sobre el cadáver del fascismo. Bueno, a no ser que alguien muy idiota me suceda, lo cual no sería demasiado extraño. No puede usted imaginarse, señor Churchill, la cantidad de palurdos que tengo que aguantar cada día en mi propio gobierno. Espero que me haya entendido porque me resulta imposible expresarme con mayor claridad. *(Disponiéndose ya a salir)*. Buenas noches.

Antonio Buero Vallejo

Misión al pueblo desierto

Cristina Santolaria

Misión al pueblo desierto

de
Antonio Buero Vallejo

Edición:
Virtudes Serrano y
Mariano de Paco
Espasa-Calpe,
Colección Austral,
n.º 488, 1999.

Muy poco después del estreno, y coincidiendo todavía con su programación en el teatro Español de Madrid, ha aparecido, en la colección Austral de Espasa-Calpe, *Misión al pueblo desierto*, de Antonio Buero Vallejo. Que sea esta colección, dedicada básicamente a la reedición de textos y autores de reconocido prestigio y solvencia de la historia de la literatura, y que se trate de la primera edición de ésta, hasta ahora, última obra de Buero Vallejo, es un hecho en sí mismo significativo que prueba, una vez más, la categoría de “clásico” de que goza este gran escritor de nuestras letras.

Para que esta edición lograra el alcance que se merece, Espasa-Calpe ha acudido a dos grandes especialistas de la producción bueriana, a Mariano de Paco y a Virtudes Serrano, la cual, en 1999, preparó la edición, también para esta colección, de *Las Meninas*. Del profesor Mariano de Paco son célebres sus *Estudios sobre Buero* (1984), *De re bueriana* (1994) o *Antonio Buero Vallejo en el teatro actual* (1998), todos publicados en Murcia.

Como he dicho más arriba, *Misión al pueblo desierto* es, hasta el momento, el último texto de Buero, y con el que corona una trayectoria de 50 años de dedicación al teatro que se inició, en 1949, con la acreditada *Historia de una escalera*, estreno que marcó un hito en la historia del teatro español de posguerra. En *Misión al pueblo desierto*, como han puesto de relieve los profesores De Paco y Serrano, y como ha reconocido el propio autor, está “todo Buero”: las preocupaciones, estructuras, técnicas, personajes, etc. que han marcado una carrera jalonada de éxitos tan rutilantes como la ya mencionada *Historia de una escalera*, pero también *En la ardiente oscuridad*, *Hoy es fiesta*, *Un soñador para un pueblo*, *Las Meninas*, *El concierto de San Ovidio*, *El tragaluz*, *La fundación* y

un larguísimo etcétera que no es necesario enumerar ya que ha pasado a formar parte del acervo cultural de nuestro país.

Con *Misión al pueblo desierto*, Buero ha demostrado, una vez más, que su espíritu crítico no se relajó una vez desaparecido el gobierno que había cercenado tantas libertades en España, sino que, con la llegada de la democracia, ha seguido diseccionando una sociedad atenazada por serios y endémicos problemas que Buero ha abordado desde perspectivas éticas, sociales, metafísicas y políticas.

Aunque ya en varias de sus obras Buero había aludido directa o indirectamente a la Guerra Civil (*La fundación*, *Aventura en lo gris*, etc.), en *Misión al pueblo desierto*, mediante un claro mecanismo metateatral que diluye las fronteras entre la realidad y la ficción, se remonta a una peripecia acaecida en el bando republicano, peripecia que, como otros muchos textos suyos, se centra en su concepción del arte, y más concretamente de la pintura, la cual se manifiesta como elemento justificativo de una existencia concreta.

Buero vuelve a presentar en *Misión al pueblo desierto* el encuentro entre el “activo” y el “soñador”, pero en esta ocasión se trata de un soñador que toma posturas claras, que defiende lo que considera digno de defensa sin llegar por ello al envilecimiento. Como han apuntado Virtudes Serrano y Mariano de Paco, conviene señalar un cambio muy sustancial en los postulados de Buero Vallejo respecto a las obras anteriores: en esta última obra aparece un repudio total y absoluto de cualquier tipo de violencia, la cual no puede encontrar justificación de ningún tipo en una sociedad que se dice democrática ni aún en las situaciones más críticas y extremas.

Toda esta carga ideológica de *Misión al pueblo desierto* está encarnada, lógica-



mente, en personajes de fuerte carácter simbólico, pero que, no por ello, han perdido sus perfiles más humanos y realistas. Como han puesto de manifiesto sus editores, el paso del tiempo ha permitido a Buero Vallejo realizar “un ponderado juicio político de aquéllos con quienes compartió ideología y lucha; su estricta conciencia ética lo lleva a poner en cuestión determinadas actuaciones que no por ser ejecutadas por sus correligionarios le parecen dignas de alabanza, ni siquiera aceptables; de igual manera pone de manifiesto a través del discurso de sus personajes las divergencias de pensamiento y las suspicacias que enfrentaban a los integrantes del bando republicano” (p.XXXVI),

modo éste de demostrar, una vez más, que su talante crítico no se arredra ni ante lo que pueda resultar más cercano o querido a su propia experiencia vital.

El estudio introductorio, que se cierra con una meditada y completa bibliografía, implica no sólo un perfecto y cabal conocimiento de la producción bueriana, sino también del entorno teatral en que ésta se ha insertado, lo que convierte esta edición en un instrumento de indiscutible valor para acercarnos a un texto capital de la dramaturgia de Buero ya que nos permite apreciar esa sabiduría técnica, estructural, lingüística, e incluso, ideológica, que, únicamente con el montaje, podría haber pasado, hasta cierto punto, desapercibida. ■

Teatro spagnolo contemporaneo

Diana de Paco
Universidad de Murcia

**Teatro spagnolo
contemporaneo**

de
Emilio Coco
Edición:
Emilio Coco
(Edizioni dell'Orso,
Torino, 1998)

Era necesario para la mejor difusión de nuestro teatro un libro como el que Emilio Coco ha publicado recientemente en Italia: *Teatro Spagnolo contemporaneo*. La edición de los textos corre a cargo de este renombrado estudioso, destacado hispanista y crítico literario conocido por su actividad como traductor y creador que se ha ocupado de numerosas traducciones bilingües tanto de poesía italiana como española y ha editado antologías poéticas en ambas lenguas. Su interés por el teatro lo demuestra ahora una vez más con este volumen que contribuye enormemente al conocimiento del teatro contemporáneo español en Italia.

El autor realiza una acertada selección de entre los más importantes creadores españoles actuales ofreciendo en el volumen la traducción de una valiosa pieza de cada uno de ellos: *Lázaro en el laberinto* (*Lazzaro nel labirinto*), de Antonio Buero Vallejo; *La llanura* (*La pianura*), de José Martín Recuerda; *Las brujas de Barabona* (*Le streghe di Barabona*), de Domingo Miras; *Bajarse al moro* (*Recarsi al moro*), de José Luis Alonso de Santos y *Eloídes* (*Eloide*), de Jerónimo

López Mozo. La adecuada selección y traducción de estas obras va acompañada de una introducción general en la que trata el teatro español desde la llegada de la democracia hasta nuestros días y cierra la antología un apéndice en el que se incluyen treinta notables títulos del teatro español contemporáneo, realizando una ficha para cada uno de ellos en la que indica la fecha de escritura y la del primer estreno en España y un breve resumen argumental, anotando los aspectos más destacados de su significado dentro del contexto socio-político en el que vio la luz. También en este caso el autor hace gala de su buen criterio y de su conocimiento del teatro de nuestro país al elegir autores y textos.

Cada obra está precedida por una introducción en la que Coco ofrece en líneas generales un estudio en el que la relaciona con el autor y su obra, subrayando los aspectos más destacados de su dramaturgia, como anuncian ya los títulos que presentan estos análisis. Para ello el crítico italiano procede teniendo siempre muy en cuenta los estudios publicados en España en los últimos años.



En *Gli intricati labirinti della coscienza nel teatro di Buero Vallejo* destaca Coco como tema recurrente en el teatro bueriano la búsqueda de la verdad, realiza un recorrido por los personajes que reúnen determinadas características comunes hasta llegar a la obra elegida, *Lázaro en el laberinto*, de la que ofrece interesantes notas para la lectura e incluye datos del estreno y de la trayectoria dramática del autor, para concluir con una biobibliografía de Buero Vallejo.

Con *L'Andalusia tragica di José Martín Recuerda* da paso a *La llanura*, una obra emblemática que ha sido montada esta temporada por el Centro Andaluz de Teatro (CAT) bajo la dirección de Helena Pimenta. Nos introducimos de lleno en el epílogo de la guerra civil española. Señala el crítico la identificación de los lugares y los personajes de la tragedia de Recuerda con su infancia, reproduciendo declaraciones del propio autor a este respecto. La fuerza de la esposa de *La llanura*, comparada con heroínas griegas como Hécuba y con momentos de nuestra historia más próxima como las mujeres argentinas de la Plaza de Mayo o todas aquellas víctimas de guerras cercanas y tan terribles como la representada, contrasta con un entorno de hombres vencidos y humillados que ya hace mucho tiempo dejaron de luchar. Los datos de la representación y la síntesis biobibliográfica del autor traducido cierran su capítulo introductorio.

Es el propio Domingo Miras quien *punta i riflettori sulle streghe* y aclara con algunas reflexiones que preceden a la primera edición de la obra (*Primer Acto* 1980)¹ la razón de su texto y el porqué de la elección, recordando la necesidad de escribir, por una vez, una obra sobre brujas que acierte a mostrar el punto de vista de éstas. Miras se acerca al teatro histórico para realizar una honda reflexión sobre el abuso del poder y sus efectos sobre los más débiles. La historia se le presenta como el instrumento idóneo para la reflexión y la universalización de graves problemas que se repiten incesantemente y que trascienden la mera anécdota de actualidad. Interesa también al editor la estructura interna de la obra, que contribuye a la presentación del ambiente y a la profunda comprensión de sus significados. Una breve nota biobibliográfica cierra este apartado.

El salto a la actualidad se efectúa con el retrato social que dibujan los dos últimos textos: la obra de José Luis Alonso de Santos *Bajarse al moro*, en la que se nos muestra con claridad y dureza, pero bajo un tono de agradable y penetrante humor *Il mondo degli emarginati nel teatro di José Luis Alonso de Santos*; y la inquietante obra de Jerónimo López Mozo, *Eloídes*, que reproduce con procedimientos característicos de la técnica cinematográfica el mundo de los marginados y, dentro de él, la tragedia de un hombre que comienza su descenso hacia los infiernos, sin la posibilidad de quemar el resto de las etapas dantescas, puesto que un revés de la fortuna lo conduce inevitablemente a la catástrofe.

En el caso de López Mozo el editor no dedica su introducción a la excelente obra publicada, como ocurre con las anteriores, sino que plantea, con la presentación de este autor, una problemática no representada, sino real: la que sufren dentro y fuera de nuestro país, en España y en Italia, los autores teatrales contemporáneos: *Jerónimo López Mozo: tanti premi e poche rappresentazioni*.

En España es casi imposible conseguir obras de autores italianos contemporáneos que, como en el caso de los nuestros, reconocen y lamentan las graves dificultades para representar y publicar dentro de sus fronteras; tales dificultades son todavía mayores cuando se trata de darse a conocer en el extranjero. A la inversa, el problema es idéntico y el caudal de obras de autores españoles difícilmente rompe la coraza de cristal en la que se encuentra aislado y cruza los límites de la península; por eso hay que aplaudir la realización de libros como el editado por Emilio Coco, en el que no sólo los textos se facilitan a través de precisas y cuidadas traducciones al público italiano, sino también el contexto en el que cada uno de ellos ha sido realizado. Coco ha elegido a grandes e importantes dramaturgos de la España actual para hacer más accesible su perfil y su obra a lectores y estudiosos italianos que, desde este momento, cuentan en sus bibliotecas con un libro de gran utilidad. ■

¹ La edición que Coco ha elegido para realizar la traducción es la preparada por Virtudes Serrano en la colección Austral de la Editorial Espasa-Calpe en 1992.

Preguntas

El lector por horas

Santiago Martín Bermúdez

El lector por horas

de
José Sanchis Sinisterra

Con estudios de:
Carles Batlle i Jordà,
Manuel Aznar Soler y
Santiago Fondevila

Edita:
Proa. Teatre Nacional
de Catalunya.
168 páginas.
Barcelona, 1999

Los lectores de esta revista saben bien quién es José Sanchis Sinisterra. Pero ni quienes hayan visto *El lector por horas* ni quienes la hayan leído saben quién es Ismael. A lo máximo que pueden aspirar es a lo que tal vez desee el autor que lleguemos, a preguntarnos quién es Ismael. Llamadle Ismael, acaso sea ese su nombre. A ella, a la cieguita, llamadla Lorena. Ella escucha lo que lee para ella la voz extranjera de Ismael, pero escucha con sus fantasmas y con el añadido de una biografía que le hace anhelar una trama literaria como forma de vida. ¿Y hay algo más literario que lo turbio, o que el fracaso? Lorena, en el momento culminante de la obra, le adjudica a Ismael ambas cosas, y lo más probable es que se equivoque. Hemos invocado la biografía de Lorena, pero de ella sabemos poco, y cuando sabemos algo, entonces surge el misterio; no en el sentido de iniciación, sino en de inalcanzable: saber de su accidente, verla desenvolverse, escuchar sus pequeñas mentiras, nos informa poco. Y nos plantea mucho. No es Lorena un enigma, como tampoco Ismael. Viven una situación, y al desarrollarse ésta se configura como el verdadero enigma, el de una obra teatral poderosa como los susurros, sugerente como la lírica, con algunas anécdotas que complacerían a los lectores de Henry James y una serie de angustias en las que tres biografías invocan otras biografías ausentes para, a partir de ellas, jugar al dominio y a la servidumbre.

Pero, ¿y Celso, el padre de Lorena? Celso es poseedor, al contrario que Ismael, que lo ha perdido todo, o eso parece. Desde luego, no sabemos por qué lo ha perdido todo, sólo sabemos de él, a ciencia cierta, que está en una mala situación social y económica, que es un hombre de cultura, que escribió novelas no se sabe si plagiarías o ricas en intertextualidad. Celso posee, decíamos. Que posee no me basta para creerle poderoso, y menos cuando le veo o leo. Posee empresas, según parece. Quién sabe si no posee también a su hija, Lorena, una propiedad frágil y muy herida que es preciso cuidar y mantener aislada. Celso

posee también libros, muchos libros. Algunos de ellos los lee Ismael para el oído aguzado de Lorena; son libros clásicos: adivinarlos es un guiño del autor, uno de los diversos guiños que sirven para despistar a quienes desean despistarse siempre; aquí, la historia es otra. Los libros son propiedad sólida, consistente. No puede arriesgarse a degustar y poseer textos contemporáneos. Y el mensaje de esos libros llega al corazón de Lorena a través de su oído, al acecho.

Un extraño que llega a un hogar en el que hay un pasado que ocultar. La agitación ante el extraño. Las relaciones de dominio familiares se extienden al extraño. Es decir, una situación bastante clásica. Lo que es menos clásico es que las tensiones y el desarrollo dramático partan de una serie de textos leídos por una voz contratada a la que se le dan instrucciones precisas para que no actúe, no dé emoción, ni humor, ni pathos. Leer es algo íntimo y silencioso en el que no entran los matices sino por deducción. Leer en voz alta tiende, inevitablemente, a la interpretación. O al ridículo. De ese intento de asepsia surge la relación entre lector y auditora.

Pero está, además, el discurso, el diálogo. El diálogo es magistral. Ese diálogo rico en suspensiones no se pretende un diálogo realista que retrate las vacilaciones del habla cotidiana, las interrupciones de las frases, las inexactitudes. Esas frases cortadas, esas locuciones que apenas comienzan y ya se deshacen, ese ir y venir del verbo interrumpido es, ni más ni menos, un elemento típico del teatro de Sanchis, y un símbolo del discurso de esta obra. Una obra en el que la evolución dramática no informa sobre personajes o acción, sino que aumenta la zozobra, la inquietud y el número de preguntas que el lector y el público se hacen ante aquellas situaciones que, aunque concluyen en la muda escena 17, podrían continuar aún. Y no por ello nuestras preguntas tendrían más respuesta. Saldríamos, si acaso, más enriquecidos de preguntas.

Llamadle Sanchis, con la tónica en la a. A él si le conocemos mejor, con cada obra. ■





EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE



Reflexiones sobre la lectura de la obra teatral

La lectura de cualquier obra de teatro parece un disfrute artístico incompleto. El teatro es el resultado de la experiencia emocional en la forma de la interpretación, del montaje, de los decorados... Es de sentido común que una obra de teatro debe de ser representada. Pero la lectura permite el estudio más profundo del mensaje del autor. Hay obras de teatro que sólo se pueden entender viéndolas y hay otras de tal riqueza literaria que casi mejoran con la lectura.

Dicen, que en la época del oro del teatro español, en los siglos XVI y XVII, al no haber otras formas de distracción, la gente acudía al teatro como quien va a un acto social. Los músicos amenizaban los entreactos, la gente comía y se divertía mientras se comentaban las incidencias del día, los últimos rumores de la Corte. El teatro como espectáculo, adquirió en aquella época gran expansión. En Madrid se reproducían batallas navales en el estanque de los jardines del Retiro. El texto de la obra era sólo una parte, y no pocas veces de menor importancia. A la declamación de los actores se añadían decorados fastuosos, música de creciente complejidad y todo lo relacionado con un acontecimiento social. Posteriormente la música se desarrolla de forma artísticamente compleja, dando lugar a la ópera y también se estructuran otras formas de relación social.

Y el teatro se va trasformando en una comunicación emocional directa con el espectador a través del lenguaje, de las ideas. El autor se ve obligado a pensar cada vez más en el mensaje, en qué quiere decir, abstrayéndose de la ayuda de la interpretación de los actores, y por supuesto de los decorados, y de todos los demás medios. El teatro, para ser leído con satisfacción, tiene que transmitir un mensaje aun sin llegar a la representación. Cuanto mayor es su riqueza literaria más se disfruta en la recatada contemplación de la lectura sin absoluta necesidad de los aspectos

formales de la obra. Por ese motivo las obras que se consideran como maestras son aquéllas de calidad literaria, con gran distancia de su calidad como espectáculo.

Con el comienzo y desarrollo del cine, el teatro espectáculo pierde ya de forma irreversible su protagonismo, ya que no puede competir con la riqueza escénica que puede aportar la cámara. Entiendo que el autor de teatro se ve desde entonces literalmente obligado a cambiar de objetivo, tiene que describir relaciones personales complicadas y a partir de ahí tiende a penetrar en la personalidad de los protagonistas, que a su vez establecen entre sí problemas complejos. Recuerdo ahora mismo como la obra de Sartre, limita el decorado, hasta reducirlo a lo imprescindible. Llevado por su pesimismo existencialista de la posguerra, describe el infierno como la incapacidad de relación entre cuatro personas que están condenadas a convivir eternamente en un cuarto. Así es que toda la obra transcurre en el interior de una habitación, siendo el decorado mínimo e imprescindible y el diálogo entre los personajes es lo importante, dialogo que puede captarse perfectamente a través de la lectura. Otro ejemplo que se me ocurre es el de la obra de Buero Vallejo, sin duda teatro para ser representado, pero que también puede ser leído. La penetración psicológica que consigue en sus personajes, como por ejemplo en *El tragaluz*, hace que éstos transmitan sus preocupaciones más a través del lenguaje que por la representación. En resumen creo, en mi modesto entender, que la obra teatral se ha convertido en un mensaje más psicológico que de exhibición audiovisual. La permanencia en el gusto de obras como *La vida es sueño*, no radica en su capacidad escenográfica sino en la identificación psicológica que producen en el espectador, ¿o digamos lector? ■

Agustín Valbuena
Psiquiatra

LOS AUTORES ESPAÑOLES VIVOS EN LAS PRODUCCIONES DEL CDN

Una cuestión de coherencia

Alberto Fernández Torres

Allá por 1978, cuando el Centro Dramático Nacional (CDN) inició su andadura, una de las críticas que se formuló a su programa de producción fue la escasa relevancia que se daba en él a los autores españoles vivos. Sin embargo, y aun cuando la estadística esté lejos de explicarlo todo, lo cierto es que el entonces director del CDN, Adolfo Marsillach, incluyó en la primera temporada de la institución tres obras de escritores españoles vivos, es decir, el 50% de las piezas producidas. En las diecisiete temporadas siguientes, sólo la tercera parte de las producciones del CDN se basaron en textos de autores españoles vivos...; únicamente en las dos que estuvieron dirigidas por José Luis Alonso, los estrenos de escritores españoles vivos superaron el 50%.

El panorama, al menos en lo cuantitativo, ha cambiado sustancialmente con la llegada al CDN del equipo dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente. Las cuatro temporadas que lleva al frente de la institución arrojan un balance de diez producciones o coproducciones de escritores españoles vivos sobre total de dieciocho títulos: un 56%.

Llegados a este punto, se impone un paréntesis para advertir —aun a costa de ganarme la enemistad del lector— que no soy de los que consideran que una de las principales obligaciones del CDN sea, “aquí y ahora”, dar prioridad en su programación a los autores españoles vivos. Por mucho que tal fuera uno de los objetivos históricos de los teatros nacionales europeos cuando vieron la luz; por mucho que el nuestro esté bautizado como está bautizado (y por mucho que yo me sumara en su día a las críticas dirigidas a Marsillach), no creo que la función principal —y subrayo “principal”— del teatro público en la actualidad sea alcanzar una determinada cuota de autores españoles vivos en su programación.

Tampoco creo —aunque estoy casi seguro de que en esto el lector sí estará más de acuerdo— que el respeto a la dramaturgia nacional se mida en porcentajes; para empezar, porque no tiene el mismo sentido estrenar a un determinado autor vivo que a otro; para continuar, porque no es lo mismo estrenar a un autor vivo en unas determinadas condiciones que en otras. Algunos cuyas obras fueron producidas por el CDN en el pasado pueden dar buena fe de ello.

Ahora bien, una cosa es sostener que la promoción de los autores españoles no es la función principal del CDN y otra muy distinta es considerar que su función no sea

ésa en absoluto o que haya de ser exactamente la contraria. No es una cuestión de cuotas, sino de sensibilidad. La programación y producción de un equipo directivo del CDN, es decir, su proyecto —y la manera en la que se lleva materialmente a cabo— es una declaración de intenciones teatrales, de política teatral, que no puede ser ajena al carácter público de la institución. Quien lo dirige está en el derecho de decidir qué autores y obras ha de integrarla para hacerlo realidad, pero también en el deber de abrir al debate sus decisiones; de asumir y sopesar las críticas derivadas de ellas. Lo mismo hay que decir de las autoridades culturales que le nombran: ¿o es que resulta aceptable que éstas decidan su nombramiento sin conocer las líneas del proyecto teatral concreto que el director en cuestión desea llevar a cabo?

No creo que los estatutos del CDN tengan que recoger la obligatoriedad de que los autores españoles vivos hayan de cubrir una determinada cuota de su programación. No está ni puede estar en manos del CDN la función de hacer surgir nuevos talentos autorales, de sostener los ya existentes o de cubrir sistemáticamente las inhibiciones en las que pueda incurrir la producción privada. Sí creo, en cambio, que ha de ser sensible a las manifestaciones más consistentes o renovadoras de la dramaturgia nacional para que éstas puedan ser recibidas por su público natural en adecuadas condiciones de producción y distribución.

Sea como fuere, lo cierto es que —con la salvedad de la etapa de José Luis Alonso— la trayectoria anterior del CDN había dejado la sensación de que la institución se había desarrollado a espaldas de la producción de los autores nacionales vivos. Bajo la batuta de Juan Carlos Pérez de la Fuente, ha cambiado sustancialmente el panorama; y éste lo ha hecho con amplitud y generosidad de criterio en cuanto a estilos, tendencias y generaciones, abarcando desde Antonio Buero o Fernando Arrabal, hasta Juan Mayorga, Antonio Álamo o Ignacio del Moral, pasando por Francisco Nieva o José Sanchis.

Por ello, y sin pretender que éste sea el único elemento que deba sopesarse a la hora de hacer balance de la labor de Juan Carlos Pérez de la Fuente al frente del CDN, razones de coherencia y equidad obligan a reconocer públicamente su compromiso con la dramaturgia nacional con la misma contundencia, al menos, con la que en el pasado fue criticada la situación opuesta. ■

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

