

DRAMA

LAS PUERTAS DEL

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



3€. Siglo XXI. Primavera 2005. Número 22



MEMORIA ESCÉNICA

Julio Huélamo Kosma. Ignacio Amestoy. Gonzalo Pérez de Olaguer. Guillermo Heras. Alberto Fernández Torres. David Ladra. Manuel Pérez.

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
José Manuel Arias Acedo

VOCALES
Fernando Almena Santiago
Ignacio Amestoy Eguiguren
María Jesús Bajo Martínez

David Barbero Pérez
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal Riera
Ignacio del Moral

Salvador Enríquez Muñoz
Juan Alfonso Gil Albors
Íñigo Ramírez de Haro
Laila Ripoll Cuetos

José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano

Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó

Pedro Manuel Villora Gallardo

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Carles Batlle Jordá

Fermín Cabal
Jesús Campos García

Ignacio del Moral
Salvador Enríquez
Santiago Martín Bermúdez

Domingo Miras
Virtudes Serrano

Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

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

IMPRIME
J.A.C.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

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

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

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

S U M A R I O

3. Tercera [a escena que empezamos]
Pasar revista
Jesús Campos García
4. ...*scripta manent?* (A propósito de la memoria teatral
y las publicaciones periódicas)
Julio Huélamo Kosma
8. Un periódico diario de teatro en 1894
Ignacio Amestoy
15. *Yorick* Revista de Teatro
Gonzalo Pérez de Olaguer
19. La revista *Pipirijaina* desde el recuerdo personal
Guillermo Heras
23. 1983-1992: diez años de la revista *El Público*.
La frágil memoria del mundo de la escena
Alberto Fernández Torres
27. Cerca de medio siglo de *Primer Acto* y teatro en España
David Ladra
33. En un lugar de la crítica... Las revistas teatrales, hoy
Manuel Pérez
36. Entrevista
José Monleón
Domingo Miras
47. Casa de citas o camino de perfección
48. Cuaderno de bitácora
Rondó para dos mujeres y dos hombres
Ignacio Amestoy
52. Libro recomendado
Los tres usos del cuchillo de David Mamet
Santiago Martín Bermúdez
58. Reseñas
Katacumbia de Alfonso Vallejo. Por Aníbal Lozano
En la línea de fuego de Marga Piñero. Por Fermín Cabal
Homenaje a Alejandro Casona de varios autores. Por M.ª Pilar Jódar Peinado
63. El teatro también se lee
José Luis Temes
64. Rodríguez Méndez y el Premio Max
Domingo Miras



(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



...scripta

[Julio Huélamo Kosma]

Director del Centro de Documentación Teatral



manent?

(A PROPÓSITO DE LA MEMORIA TEATRAL Y LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS)

Muchas veces tengo la impresión de que el viejo adagio latino que encabeza este escrito no es más que clemente consuelo destinado no ya a la inmensa mayoría de cuantos un día se sirvieron de la pluma con el encomiable afán de perpetuar los productos, mejores o peores, de sus neuronas, sino, sobre todo, a cuantos todavía hoy nos sentamos, ahora delante del ordenador, con pareja intención. Consuelo, digo, y postizo, porque el tiempo, más sepulcrista que juez, y es bien sabido, acaba por cubrir entre sus nieblas la mayor parte de los afanes humanos, incluidos los que proceden de pendolistas y letraheridos, y dejando siempre al margen, claro está, a clásicos e inmortales. Traigo a colación estas mostrencas reflexiones de parda filosofía no porque me haya asaltado un repentino sarpullido nihilista, sino porque acabo de repasar, aun con premura, la historia de las publicaciones periódicas relacionadas con el teatro español y aún me dura una sensación pareja a la que Rodrigo Caro manifiesta en su *Canción a las ruinas de Itálica*: tal es la magnitud de la pérdida, el olvido o el abandono a que, en la inmensa mayoría de los casos, han quedado reducidos los escritos, las fotografías, los dibujos, de tantos y tantos protagonistas que vivieron de cerca (en, de, para, por, la preposición habría que perfilarla en cada caso) el teatro.

Sin ánimo de transferir mi congoja pero sí de invitar a la constatación, no habría sino que acercarse al espléndido catálogo que hace ya más de treinta años escribió Javier Gómez Rea¹, donde, comprendiendo el período que va desde comienzos del siglo XIX hasta el primer tercio del XX, se da noticia de más de 250 revistas madrileñas, incluidas tanto las dedicadas exclusivamente al género teatral como aquellas otras en que la actividad escénica compartía páginas con otros núcleos de interés. Desde el gubernamental *Diario de espectáculos* (1804) o *Indicador de espectáculos del buen gusto* (1822), ambos todavía sometidos a una impronta claramente ilustrada, hasta las publicaciones de filiación romántica, costumbrismo incluido, emergentes en la década de los cuarenta (*Entre acto*, *Revista de Teatros*, *La luneta*), el arrastre popular del teatro se hace evidente en el hecho de que muchas de las revistas que abordaban una temática más amplia (artística, literaria o científica) adoptan como

título de cabecera nombres de sabor inequívocamente teatral. Con todo, lo más significativo es que, a lo largo del siglo, vemos crecer progresivamente el concepto de revista teatral: si ya en las primeras publicaciones predomina la crónica de la cartelera y también la de los bastidores junto a noticias biográficas o semblanzas del pasado, pronto se advierte un abanico más amplio de intereses: si *El teatro español* (1859) incluye, con notorio afán reflexivo, artículos teóricos y fragmentos de obras, *El teatro* (1864), superando un localismo que se juzga empobrecedor, ofrece noticias sobre el teatro en provincias, en París y en La Habana; si *El teatro Nacional* (1871), con un criterio comercial evidente, regalaba láminas litografiadas de autores o actores e incluso en separata textos que aspiraban a configurar una «Biblioteca del Teatro Nacional», *Contra-Bombos* (1873) amplía el abanico de los protagonistas escénicos al dar noticia de pintores escenógrafos, sastres de teatro, agentes tea-

¹. Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930), Cuadernos de bibliografía de las Artes Escénicas, n.º 3, Centro de Documentación Teatral, 1995. Del mismo modo, sería necesario poner el acento en otros trabajos que siguen la misma dirección: Emilio López Oliva, p.ej., es autor de una interesante tesina titulada *Las revistas teatrales publicadas en Barcelona*, Escuela Oficial de Periodismo, 1972. En ocasiones, más recientemente, hallamos apuntes aislados también sugestivos: en la tesis de Enrique Peláez-Malagón *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa valenciana del siglo XIX* (Universidad de València, 2000) encontramos noticias de una interesante revista finisecular valenciana, *El comiquito*; igual sucede con otra revista decimonónica sevillana, *La Platea*, analizada por M. Palenque Sánchez, en *Las revistas teatrales sevillanas del siglo XIX: La Platea. Revistas de Teatro, en Comunicación, historia y sociedad*, Arias, E. et alii (eds.), pp. 723-737, 2001, Universidad de Sevilla.

Al general carácter efímero de las publicaciones periódicas, el teatro parecía contagiarle, para multiplicarlo, su esencial evanescencia.

trales, teatros vacantes...; si *Los teatros* (1878), con un evidente sentido publicitario para la profesión, aporta las direcciones de los profesionales para su contratación, *El teatro* (1880), con elogiado sentido anticipatorio, planea crear una enciclopedia sobre técnicas teatrales y aborda las novedades legislativas sobre el teatro; si el *Boletín de espectáculos* (1885) recoge los «chivatos» refiriendo precios, aforo e incluso gastos, *Teatro moderno* (1891) da cabida a traducciones de artículos firmados por críticos franceses, ingleses, italianos, alemanes... Revistas en las que, además, aunque ciertamente con timidez, aparecen diseminadas las firmas de algunos de los más destacados autores del período: Hartzenbusch, García Gutiérrez, Picón o Echegaray.

Todo lo cual, bien mirado, representa un espléndido semillero de ideas y proyectos en los que, *mutatis mutandis*, podríamos ver reflejadas muchas de las orientaciones que han pervivido y aún perviven en publicaciones periódicas modernas que tuvieron o tienen por objeto el teatro. Proyectos que, sin embargo, aparecen siempre condicionados por dos notas comunes: su precariedad y, a la postre, su fugacidad. Salvo algún caso de especial longevidad, que milagrosamente alcanza el lustro, lo habitual es que ni siquiera logren cubrir su primera anualidad. Al general carácter efímero de las publicaciones periódicas, el teatro parecía contagiarle, para multiplicarlo, su esencial evanescencia. Lo que desde luego constituyó para siempre una marca casi inexorable en este tipo de publicaciones que se atrevían a unir como sumandos teatro y publicación seriada.

Así lo demuestran también las revistas madrileñas a comienzos del siglo XX y hasta prácticamente la Guerra Civil: salvo algún caso aislado (tal, *El teatro* que se extiende entre 1900 y 1905), las revistas de principios de siglo siguen marcadas por su notable transitoriedad. Y eso a pesar del indudable esfuerzo de calidad que muchas de ellas realizan tanto en el esmero de las ilustraciones como en el cuidado de las colaboraciones: de lo primero dan buena muestra, aparte de la arriba mencionada, publicaciones como *Los cómicos* (1903), que incluye dibujos y fotografías de los estrenos; *El arte del teatro* (1906) que supone un salto cualitativo por la abundancia y nobleza de las ilustraciones, algunas de ellas en color; *Renacimiento*

(1907) al cuidado del polifacético Martínez Sierra; *El teatro* (1909), cuya gran calidad fotográfica se acompaña de espléndidas caricaturas de Fresno; o *Comedias y comediantes* (1909), con selecta información casi exclusivamente gráfica. Época de enorme brillantez en la que no faltan las mejores firmas, sea de renombrados autores (Benavente, Vital Aza, Sinesio Delgado, Echegaray, Marquina, los Quintero, pero también Baroja y Azorín) o los críticos más destacados (Rodríguez Marín, Laserna, Gabaldón, Floridor, Andrenio o «Alejandro Miquis»).

Panorama brillante que los vientos de la Gran Guerra, la cada vez más voceada crisis teatral y quizá el antipopulismo de la intelectualidad novecentista que apuesta por otro tipo de revistas de impronta más elitista, abajan en términos indiscutibles. Las publicaciones periódicas de carácter teatral toman otros rumbos de menor alcance: por un lado, reclaman una dedicación especial a los géneros más populares (*Revista de Variedades*, *El couplet*), a veces incluso con la hibridación aventajada del cinematógrafo (*Cartelera gráfica*); por otro, derivan hacia las colecciones de textos teatrales (*La novela teatral*, *La farsa*). Pareciera que el asomo de las vanguardias de alguna manera hubiera obligado al teatro a recluirse en los periódicos diarios, pero ya sin mucho espacio para la extensión y la profundidad: para las grandes revistas literarias de los veinte el teatro se convierte en una especie de pariente no muy presentable que, además, se bate en retirada ante el avance imparable del cine: sin olvidar algún proyecto de más calado pero prematuramente truncado (*El espectador* (1925); *Última hora* (1929)), es lo cierto que las grandes revistas, y no solo las de orden poético, menosprecian la escena: por ejemplo, *Revista de Occidente* apenas le dedica espacio si no es para contraponerlo al nuevo y emergente cinematógrafo; aunque en menor escala, tampoco en *La Gaceta Literaria* ocupa salvo excepcionalmente, lugares destacados; en todo lo cual, quizá tenga influencia no menor el peso extraordinario que alcanza en el momento la pléyade de poetas que pueblan el 27. A este respecto, no es baladí considerar que, solo a título ilustrativo, la gran cantidad de declaraciones sobre la escena que autores de la talla de Valle o Lorca realizan en la época apenas comparecen en revistas y sí casi ex-

clusivamente en los diarios. A mayor abundamiento, tampoco la Guerra Civil, como es lógico, favoreció las aventuras editoriales en este sentido: baste con decir que de las grandes revistas, *Hora de España* apenas incluyó unos pocos textos dramáticos en tanto que *El mono azul* recogía sobre todo los trabajos de la sección teatral de la Alianza de Escritores Antifascistas. En trayectoria todavía más desértica habría que hablar de la primera década de la posguerra.

A pesar de esta «estructura de descenso», o precisamente por ella, queda la sensación y el lamento de que, considerado el panorama en toda su amplitud, una gran parte de la vida teatral bulle, en buena parte amortecida, en las páginas de tantas y tantas revistas escénicas, también en la prensa diaria, proyectadas en estas décadas. Digo amortecida porque tengo la impresión de que la reclusión en los anaqueles de las hemerotecas y muchas veces la dispersión e incluso la incompletitud de los originales de este tipo de publicaciones causa, para muchos estudiosos y profesionales, una infrautilización que obstaculiza reavivar con claridad la memoria de nuestra escena. Y no olvidemos que, al fin, Mnemósine era madre de las Musas.

Consciente de ello, el Centro de Documentación Teatral ha emprendido en los últimos años una labor de recuperación y difusión de las publicaciones periódicas dedicadas al teatro, tomando inicialmente como punto de partida cronológico el final de la Guerra Civil. Y ello con la intención de que ese campo de cruces que sucinta y entrecortadamente he descrito antes no transfiera su eficacia letárgica a los últimos sesenta años del teatro español. El resultado, por el momento, son las publicaciones, en ediciones facsímiles digitalizadas y con exhaustivos índices de búsqueda, de las revistas *Teatro* (1952-1957), surgida, tras los años más duros de carestía material y creativa de la posguerra, cuando, como dice su primer editorial, la vida teatral «ha vuelto a tener entidad suficiente para producir un puñado de páginas apretadas»; *Yorick* (1965-1974), verdadero ariete en la transformación y renovación de la escena española anterior al advenimiento democrático; *Pipirijaina* (1976-1983), heraldo palpitante del cambio político y escénico de nuestra transición; *El público* (1983-1992), producida por nuestro Centro y en la que, bajo la dirección inolvidable de Moisés

Pérez Coterillo, se plasmó con niveles de calidad unánimemente reconocidos la memoria viva de nuestra escena en momentos de gran efervescencia escénica; *Primer Acto* (1957-2003), que, en ese largo viaje pilotado por José Monleón, ha ayudado y sigue ayudando a descubrir, desde el rigor, parcelas nucleares de la actividad dramática. El resultado global, incluido en una de las bases de datos del CDT, permite la búsqueda, en un período que abarca más de cincuenta años, de más de 16.000 artículos, debidos a 2.300 firmas, que ofrecen información sobre más de 5.000 profesionales y casi 4.500 espectáculos. Con pareja intención, desde hace tres años el CDT se ha embarcado en una labor de recuperación de la prensa diaria de temática teatral en un empeño que parte, igualmente y por el momento, desde las postrimerías de la Guerra Civil: más de 130.000 recortes de prensa, comprendidas las carteleras diarias, correspondientes al período 1939-1975 se han digitalizado e incluido, aunque por el momento en estado de catalogación diverso, en la base de datos de prensa del CDT, que cuenta ya en total con más de 300.000 imágenes. En la misma línea, el ritmo de crecimiento de imágenes de prensa anual procedente de toda España sobrepasa, desde el último año, las 20.000. El propósito final es que todo este material, y en ello se está trabajando actualmente, pase a formar parte de un gestor documental del INAEM, de alcance global, que permita la consulta, cómoda y precisa, del usuario por medio de internet. Porque no se trata solo de recuperar y conservar, sino de difundir, y, en este sentido, me parece que proyectos como el que comento constituyen el mejor medio de evitar que en el futuro tengamos que volver a lamentarnos en términos similares a los que he empleado al comienzo. Es una lucha contra el tiempo que, desde luego, habrá que extender a otros períodos: publicaciones facsimilares de los comienzos del siglo XX (revistas como *El teatro*, *Comedias y comediantes*, por ejemplo) están ya, con la misma intención, entre los proyectos inmediatos del CDT. Quizá así empecemos a poner las bases para conseguir que, al menos en parte, el viejo adagio latino preserve su vigencia en lo que al teatro se refiere. ■

El Centro de Documentación Teatral ha emprendido en los últimos años una labor de recuperación y difusión de las publicaciones periódicas dedicadas al teatro, tomando inicialmente como punto de partida cronológico el final de la Guerra Civil.

UN PERIÓDICO DIARIO DE

[Ignacio Amestoy]



Todo estaba preparado para salir a la calle el martes, 25 de diciembre de 1894. Pero no pudo ser. ¿Razones? Una, fundamental. El propio periódico se la ofrece a sus lectores el miércoles, 26, fecha en la que el nuevo periódico teatral, *El Diario del Teatro*, nace a la vida. La razón iba bajo un titular, a una columna, de las cuatro que habitualmente tendrá el diario en la tercera de sus también habituales cuatro páginas: «Por ser martes»¹. Y, ya lo dice el refrán, «en martes, ni te cases ni te embarques», y sacar un periódico a la calle, y más dedicado al teatro, aunque fuera en 1894, es algo mucho menos arriesgado que un matrimonio..., pero bastante más que una aventura náutica.

En la nota se explica: «Nuestro número estaba preparado para ayer pero —¡Salen ustedes en martes!— nos decía todo el mundo; y nosotros, castizos hasta en esas supersticiones menudas, nos atemorizamos, retrocedimos ante el ananke espantable, y aplazamos para hoy nuestra presentación. Cierto es que hoy es día 26, duplo de 13... ¡pero, en fin, a lo hecho pecho, y aquí estamos! Decidan ustedes»².

TEATRO EN 1894

El Diario del Teatro, bajo dirección de Salvador Canals y teniendo como Redactor Jefe a Ramón Melgares, como así se hacía saber al pie de la mancheta del periódico, va a iniciar una corta pero densa singladura que se extenderá desde ese 26 —¡duplo de 13!— de diciembre de 1894 hasta el domingo, 12 de mayo del año siguiente, 1895, en que se publica el último número que se conoce. Para ese momento final *El Diario del Teatro* ya se habrá transformado de diario en semanario, y, a mayor abundamiento, su último número saldrá con un retraso de dos semanas. En su última página del postrer ejemplar, encabezando un bloque de «Noticias sueltas», en un cuerpo que dobla el de las otras informaciones se indica: «La reorganización que estamos haciendo en la vida interior del periódico, con objeto de mejorarlo y responder dignamente al favor del público, ha retrasado la publicación de este número, por lo cual pedimos indulgencia a nuestros lectores»³. El siguiente número, que se sepa, no salió de las prensas, ni con retraso. Fueron cinco meses escasos en los que tiene lugar un trayecto editorial que se resume en 95 números impresos y distribuidos.

El Diario del Teatro se publicará cada día desde su número 1 hasta su número 90, del miércoles, 27 de marzo. En esa fecha se quiere dejar constancia en primer lugar de que la temporada teatral, prácticamente, ha llegado a su fin, y en segundo lugar de que, por esta razón, la publicación pasa a salir cada semana en vez de cada día.

Son significativas las explicaciones que da *El Diario del Teatro*, «siempre bajo la exclusiva gestión de su director»⁴, Salvador Canals. El razonamiento de la nota editorial apunta claramente a la relación entre tem-

poradas altas del teatro y la abundancia de noticias para justificar el cambio de periodicidad de la publicación:

«La primera temporada teatral, el periodo de animación de los teatros de Madrid, ha terminado; y si hubiéramos de concretar una fecha diríamos que terminó el sábado con *Orfeo* en el Real, con el estreno de Vital Aza en el Lara, y con el último estreno de la campaña en la Comedia. La Ópera cerrará el sábado sus puertas; el Español y la Comedia llegarán penosamente con el repertorio hasta el Domingo de Ramos, y durante el verano se disputarán el favor del público, aparte de algún espectáculo exótico, el teatro por horas, los Jardines y los Circos, sin grandes novedades ni verdaderos acontecimientos.

Entramos, pues, en un periodo de pocas noticias y de poco interés, por consiguiente, para el público que se ha formado y que cultiva *El Diario del Teatro*. Ante ello, dos caminos se nos ofrecen: o inventar el periódico —pues un periódico sin noticias es un periódico inventado— o acortarnos el espacio que haya de reflejar la vida del teatro durante el estío»⁵.

Salvador Canals, dada la calidad del «público que se ha formado y que cultiva *El Diario del Teatro*» se decidirá por «el segundo camino» y, de esta forma, el periódico se hará semanario. Salvador Canals, personaje muy lúcido, que poco a poco se irá convirtiendo en un gran conocedor del mercado periodístico —casi en un fino especialista—, sabe lo que puede interesar al lector de un diario, ¡más si éste es teatral!, y pone sus cartas sobre la mesa de la clientela, puntualizando que podría inventarse un diario, pero que no es éste el caso:

«Preferimos el segundo camino. Nos sobran fuerzas y fantasía —digámoslo con mo-



¹ EDDT, 26-12-94. P. 3.

² Id.

³ EDDT, 12-05-95. P. 4.

⁴ EDDT, 27-03-95. P. 1.

⁵ Id.

El fenómeno de los espectáculos es de tal envergadura, no sólo en Madrid, y asimismo en Barcelona, sino en una gran parte de las capitales de provincia, que la prensa no puede prescindir de tener sus secciones de espectáculos

destia— para recorrer el primero; pero preferimos el segundo por más honrado e interesante. Podríamos nosotros llenar, no las cuatro planas habituales del periódico, sino veinte que tuviera, con mil estudios de crítica retrospectiva, con historias y cuentos de propia y ajena cosecha, con esos articulillos de literatura interplanetaria y anodina que tanto abunda por ahí, con mentiras y fantaseos, si a tanto obligaba la necesidad; pero creemos que no podría hacerse sobre tal base un periódico interesante, ni responderíamos nosotros a lo que a nosotros mismos y al público debemos»⁶.

Desde luego, el planteamiento de Canals es honesto además de realista. Sólo le queda describir a los lectores su plan editorial a corto plazo:

«Por eso hemos resuelto que desde hoy, en que con el número 90 cumplimos el primer trimestre, hasta el mes de septiembre, en que empiezan las formaciones y se reanima la vida teatral, sea semanal, en vez de diario, *El Diario del Teatro*. Entonces, volveremos a hacer cotidiana nuestra comunión con el público; entretanto, sólo los domingos saldrán a la luz nuestras hojas de sincera crítica y honrada información»⁷.

Sólo cinco números más de *El Diario del Teatro*, y de aquella manera, saldrán de la imprenta de P. Núñez, en la calle Espíritu Santo, número 18, donde se tirará desde el primero al último número.

El domingo siguiente al del anuncio del cambio de periodicidad, el domingo que por la liturgia católica, muy seguida en España en la época, se denominaba y denomina «de Pasión», salió *El Diario del Teatro* con tan renovados como débiles ímpetus, ya como semanario. Fue el 31 de marzo. Volvió a aparecer el 7 de abril, Domingo de Ramos, fecha en la que, como se anunciaba, el Teatro Español cerraba, como también lo hará el Lara. Sus compañías salen de gira. La del Español, con la Guerrero al frente, comenzarán la misma en Valladolid. La compañía del teatro de la Comedia, la de Emilio Mario, va a Murcia, «donde se propone trabajar veinte noches, para lo cual ya se ha abierto el abono»⁸.

Sin problemas aparentes, aunque con una notable modificación en la morfología del periódico y con una perceptible pérdida de control en su línea editorial, volvió a distribuirse *El Diario del Teatro* los domin-

gos siguientes, 14 y 21 de abril. Y ya, tras dos domingos sin aparecer, salió el 12 de mayo por última vez. Por la nota que justificaba el retraso, que se ha anotado arriba, y por el desorden temático del número, casi de alubión, el lector avisado podía intuir que se trataba del último número de *El Diario del Teatro*, como así fue.

Sin duda, las dificultades económicas lastraron la viabilidad de un proyecto iniciado con extraordinario entusiasmo. Cuando a lo largo del ajetreado periodo que antecede al 26 de diciembre de 1894, en que nace *El Diario del Teatro*, Salvador Canals va ahormando su proyecto de un periódico cotidiano dedicado al teatro no son pocos los que pueden considerarla empresa una locura; pero, sin embargo, tampoco serán pocos los que la piensan como una posibilidad razonable.

El nacimiento de Alfonso XIII, en 1886, meses después de la muerte de Alfonso XII, había tranquilizado las aguas políticas del país. La Restauración continuaba su camino. La regente, María Cristina de Austria, de la mano de Sagasta y Cánovas llevaba al país por la senda de la gozosa modernidad europea. Las diversiones se acrecientan, no sólo en Madrid, sino en las capitales de provincia españolas. Al tiempo, se empieza a viajar y ya hay compañías extranjeras que se van acercando a España. Algunas, sobre todo francesas, por el paso obligado por Madrid para tomar los barcos que salen de nuestros puertos hacia Sudamérica. De paso, nunca mejor dicho, se actuaba en la capital, a veces sin los decorados que estaban ya camino de su embarque. Por otro lado, también viajan los españoles. Los profesionales, solos o en compañías, viajan para hacer fortuna o para representar en gira, sobre todo a Hispanoamérica, sin hacerle ascos a los Estados Unidos, donde también representan. Con todo, es más relevante la salida de particulares, sean profesionales o no, hacia París sobre todo. También, hacia Berlín, Viena o Londres.

Las gentes del teatro y del espectáculo ven lo que se exhibe en estas capitales europeas y se interesan por ello. En ámbitos del entretenimiento tan internacionalizados como son los de la ópera y el circo, los empresarios contratan a las figuras que triunfan no sólo en Europa, sino en América del norte y del sur, teniendo en cuenta también

⁶ Id.

⁷ Id.

⁸ EDDT, 07-04-95. P. 2.

lo que del continente asiático puede tener interés. Los trasatlánticos y el ferrocarril propician este trasiego.

Salvador Canals conoce este mundo interconectado por los caminos de hierro o por los caminos de la mar desde niño. Nacido en Puerto Rico, con 18 años ya está en Madrid. Le interesa el teatro y quiere escribir sobre teatro. En Madrid, el teatro triunfa como el máximo de los entretenimientos. Es un espectáculo diverso en el que hemos de incluir al tiempo, por supuesto, que el tradicional «teatro de verso» —que se llamaba así aunque estuviera en prosa—, la ópera y el circo ya citados, además de un género nuevo que, a pesar de haber nacido en el siglo XVII, es ahora cuando llega con gran impulso a la masa de la ciudadanía, la zarzuela.

El fenómeno de los espectáculos es de tal envergadura, no sólo en Madrid, y asimismo en Barcelona, sino en una gran parte de las capitales de provincia, que la prensa no puede prescindir de tener sus secciones de espectáculos y cada medio tiene a gala contar no sólo con informadores que den cuenta de los eventos que se produzcan, sino con críticos de gran autoridad que analicen al pormenor los estrenos sobre todo del «teatro de verso».

En el mundo de las letras —y la prensa está en ese mundo, por no decir que es ese mundo en aquel tiempo—, el teatro, con acrisolada historia en España, no podía dejar de tener un tratamiento destacado, a pesar de que la dramaturgia nacional se teorea desde principios del XVIII, donde figuras, como Leandro Fernández de Moratín, muy destacable pero no comparable a un Lope o un Calderón, es un auténtico hito de excepción en nuestra literatura dramática. La prensa será un medio eficaz para el desarrollo de un nuevo teatro en este momento. Se observa, entre los restos de nuestro tardío romanticismo, las comedias de magia o los dramas históricos, y superando el teatro realista de López de Ayala y Tamayo y Baus, o las atosigantes traducciones del teatro francés encabezadas por el omnipresente Scribe, un aire nuevo.

La generación de la Restauración va a dar dos nombres relevantes: Galdós y Dicenta. El caso de Galdós será especialmente significativo. Como narrador, será considerado el nuevo Cervantes y como dramaturgo, a pasar de su tardía aparición,

su producción se erigirá en el pivote sobre el que girará el teatro español hacia un momento de esplendor, con Valle-Inclán, primero, y con García Lorca, después. En una sociedad en la que la política va aglutinando intereses de una sociedad cada vez menos rígida... Y hay razones para ello. El «turno» en el que se había basado la Restauración lleva consigo los inconvenientes de la crítica a lo que conservadores y liberales hagan en sus respectivos mandatos; más, cuando la contundencia de sus líderes vaya perdiendo intensidad. El indudable desarrollo industrial genera un activo movimiento obrero que tendrá sus conexiones con los correspondientes continentales. Y, por último, el desmoronamiento de la colonia, lo que hace que la mirada militar se concentre en África y en el fortalecimiento de la unidad nacional, lo que cebará los brotes separatistas. En una sociedad más dinámica, sobre todo en unos núcleos de población en los que la ciudadanía va tomando un papel rector, el teatro va a tener mucho que decir. Como la prensa. En esta circunstancia, Galdós será un referente con su teatro y con sus polémicas en la prensa.

Como indica Luis F. Díaz Larios: «Por edad, Galdós pertenece a la generación teatral de los saineteros Ricardo de la Vega, Miguel Ramos Carrión, Miguel Echegaray y Vital Aza, los dramaturgos echegarayanos Eugenio Sellés, Leopoldo Cano y José Feliú y Codina, y el independiente Enrique Gaspar. Joaquín Dicenta, aunque en sus comienzos cabe inscribirlo en la misma órbita, pertenece a otro momento y sus dramas «para sociales» responden también a otras intenciones. Unos y otros constituyen el elenco teatral de la época de la Restauración, y todos se habían dado a conocer entre mediados de los sesenta, los más precoces, y los setenta, con las excepciones de Galdós y el joven Dicenta»⁹.

Los diarios de información general atienden con puntualidad el desarrollo del movimiento teatral y, junto a esta dedicación de los grandes periódicos, no es de extrañar que surgieran revistas específicamente dedicadas al teatro. En la década de los noventa, en la que Salvador Canals va a emerger, aparecen diversas publicaciones de este cariz, en algunas de las cuales su nombre va a estar presente. En 1890, sale, como revista semanal, *La Crítica*¹⁰, con ocho pá-

Los diarios de información general atienden con puntualidad el desarrollo del movimiento teatral y, junto a esta dedicación de los grandes periódicos, no es de extrañar que surgieran revistas específicamente dedicadas al teatro.

⁹ Edición de *La de San Quintín y Electra*. Cátedra. Madrid, 2002. Introducción. P. 30.

¹⁰ Gómez Rea: P. 83.

En la cabecera de la portada, la mancheta incluía el título del periódico, en el que destacaban las letras E, D y T, de *El Diario del Teatro*, en blanco sobre tres círculos con el fondo invertido.

ginas, a dos columnas. En 1891, se presentan otras dos revistas: *Nuevo Teatro Crítico* y *Teatro Moderno*¹¹.

La primera, *Nuevo Teatro Crítico*, es mensual y está no sólo dirigida, sino escrita, por doña Emilia Pardo Bazán, y tiene 96 páginas, e incluso más, impresas a una columna. *Teatro Moderno*, que se subtitula «revista nueva» por si lo de «moderno» estuviera ya muy desgastado, no es tan unipersonal. Es semanal, tiene 16 páginas y está impresa a dos columnas. En la portada de su primer número se da cuenta de la autoría compartida: «Redactada por los señores: don Manuel Cañete, don Jacinto O. Picón, don Manuel Matoses, don Federico Jacques, don Matías Padilla, don Salvador Canals, don Pedro Bofill, don Francisco Flores García, don Joaquín Arimón, don Federico Urrecha, don Tomás Tuero y don Tomás París».

En la nómina de redactores de *Teatro Moderno* ya no figura Salvador Canals. Lo hace junto a otros nombres que se repetirán en la historia del teatro y de la prensa teatral de la época y, también, en la aventura del propio Canals.

En 1892, se tiene constancia de la salida de la *Gaceta Teatral Española*¹², que se subtitulaba «periódico literario, artístico y de espectáculos»¹³. Estaba editado por la Agencia Teatral Internacional, y tal vez por ello dedicaba la mayor parte de su espacio a la música y a la ópera. Salía cuatro veces al mes, con cuatro páginas, a seis colores y con grabados. Gómez Rea anota que comenzó a publicarse el 4 de enero de 1892, y que a «finales de junio anunció que durante el verano saldría solamente una hoja quincenal, dada la escasez de actividades teatrales, y que sería diario a partir del 1 de septiembre»¹⁴. En la Biblioteca Nacional, como comprueba Gómez Rea, «sólo están los 23 primeros números, hasta el 30 de junio, y el 24, correspondiente a la primera quincena de junio, es el último que aparece»¹⁵.

Es notable la similitud en la pervivencia de las diferentes publicaciones teatrales que estamos viendo. *La Gaceta Teatral Española* nos permite además establecer un paralelismo con el itinerario que ya hemos observado en sus rasgos principales de *El Diario del Teatro*. Nace, con el invierno, en la temporada alta de los escenarios madrileños, y se extiende hasta la primavera como semanario. A partir de ese momento, la

periodicidad se amplía, convirtiéndose en quincenal, al tiempo que se anuncia que a partir de septiembre no sólo volverá a salir cuatro veces a la semana, sino diariamente. No es de extrañar que Salvador Canals siguiese la trayectoria de la Gaceta Teatral Española y hasta conociera el proyecto de convertirlo en diario.

La experiencia frustrada de la Agencia Teatral Internacional debió alertar a los tentados por este tipo de empresas puesto que hasta diciembre de 1894, dos años después, no surgen otras iniciativas. Serán dos, y en las dos participará Salvador Canals.

La primera de ellas, es un semanario, *El Proscenio*. Tiene una vida accidentada. Existen ejemplares en la Hemeroteca Municipal de Madrid, consultados por Gómez Rea. Se subtitula «Revista literaria teatral». Atraviesa dos épocas. «Comenzó el 1 de diciembre de 1894. Sólo están los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 y 9 (el 9, del 27 de enero de 1895), de la primera época. Debió estar suspendido todo el año 1896. La 2.ª época comenzó en 26 de septiembre de 1897, año III, y están los 8 primeros, el último del 14 de noviembre de 1897»¹⁶.

El semanario fue dirigido por «Perecito» en las dos épocas, que tal vez se tratara de Sixto Pérez y Rojas, una de las firmas que aparecen entre los colaboradores. ¿Surgiría el pseudónimo de «Perecito» por la comparación con el Pérez grande, don Benito Pérez Galdós? No es descartable la hipótesis. Firmas que encontramos en *El Proscenio* son las de Manuel Paso, «Zeda», A. Sánchez Pérez, A. Slei, «Abate Pirracas». También aparecen colaboraciones de: Fernando Franco Fernández, José de Roure, Salvador Canals, J. Benavente (núm. 1 y 7, 2.ª época), Ricardo Fuente. Y poemas de E. Navarro Gonzalbo, Celso Lucio, Manuel Soriano, Francisco Flores García, Vital Aza, Gil Parrado, J. Ortiz de Olmedo, Sinesio Delgado y otros»¹⁷.

También en diciembre de 1894, el día 26, como se ha dicho, sale *El Diario del Teatro*, que dirigió Salvador Canals. En la cabecera de la portada, la mancheta incluía el título del periódico, en el que destacaban las letras E, D y T, de *El Diario del Teatro*, en blanco sobre tres círculos con el fondo invertido, nombre del periódico que se dibujaba sobre un paño panorámico blanco, envuelto entre una máscara en la parte su-

¹¹ Gómez Rea, P. 83.

¹² Gómez Rea, P. 84.

¹³ Id.

¹⁴ Id.

¹⁵ Id.

¹⁶ Gómez Rea, P. 84.

¹⁷ Gómez Rea, P. 85.

perior, presidiendo la página y unos instrumentos, un libro abierto, una corona de laurel y otros objetos en la zona inferior. Bajo la mancheta un cintillo en el que de izquierda a derecha se anotaba el Año I de la publicación; los nombres del Director y del Redactor Jefe; el lugar de la edición, Madrid, con la fecha de la misma: miércoles 26 de enero de 1894 [¡se imprimió enero, en vez de diciembre!]; las señas, con dos direcciones: San Alberto, 1, y Montera, 25, junto con el precio: el ejemplar, 5 céntimos, y, en último lugar, el número, el 1.

El resto de la primera página, a toda plana, lo ocuparon 17 retratos —en fotografía, no en dibujo, algo a subrayar— de otros tantos críticos, periodistas y escritores relacionados con el mundo del teatro, junto a los dibujos de las cabeceras de los periódicos más destacados del momento, en el que escribían los retratados: *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *El Liberal*, *Heraldo de Madrid*, *El Día o Madrid Cómico*. Un retablo subrayado, a pie de página, con el subtítulo: «Colaboradores de EL DIARIO DEL TEATRO». Los 17 fotografiados eran: Luis Taboada, Mugnone, Jacinto O. Picón, Eduardo Bustillo, Roque Izaguirre, Dr. Fausto, E. Sepúlveda, Julio de Montemar, Zeda, Ixart, Monte-Amor, Abate Pirracas, F. Balart, R. Sepúlveda y F. Bleu. En el interior, en una nota se indica que, como no se han podido encontrar fotos de Augusto de Figueroa —«enemigo jurado de los fotógrafos»—, Burell, Cavia y Kasabal, se reproducían en la página dos, unos dibujos de ellos.

Salvador Canals apostaba por un buen equipo y amplio. En la segunda página insiste en ello. Junto al editorial de presentación, y a su pie, se anuncia, entre orlas, que «MAÑANA publicaremos un artículo de PICÓN», de forma que, por los caracteres empleados se lee, al primer golpe de vista: «MAÑANA PICÓN». Jacinto Octavio Picón, nacido en 1852, tiene una narrativa vigorosa, vinculada a doña Emilia Pardo Bazán, y ya para este momento de 1893 ha publicado *La hijastra del amor* (1884) y *La bonrada* (1890). Postula el amor natural y se le considera un precedente de la novela erótica de la generación siguiente...

Y bajo el anuncio de «MAÑANA PICÓN», dos informaciones: «Nuestros colaboradores» y «Nuestros grabados». El texto de «Nuestros colaboradores» es relevante,

además de explicativo de las incursiones de algunos de los fotografiados en la propia portada:

«Sus nombres lo dicen todo. Balart, pensamiento sereno y estilo impecable; Augusto de Figueroa, maestro de periodismo y razonador extraordinario; Picón, novelador insigne y crítico profundo; Burell, estilista que ha monopolizado el adjetivo «brillante...»; Cavia, el ingenio clásico y fino; Bustillo, poeta genuinamente español y crítico certero; Mugnone, el genio de la música hecho nervio y batuta; Enrique y Ricardo Sepúlveda, que se han apoderado del secreto de la crónica amena; José Yxart, la flor y nata de la Cataluña intelectual y artística; Kasabal, inventor con privilegio de la acuarela a pluma y de las preciosas miniaturas en letras de molde; Doctor Fausto, el médico artista y apóstol; Taboada, sumo pontífice de la risa saludable; Zeda, castizo y puro; F. Bleu, reputación justa en la crítica musical, y con ellos en merecida compañía nombres que son prestigios, como el Abate Pirracas, Arimón, Claudio Frollo, Roque Izaguirre, Monte-Amor y Félix de Montemar.

Además de estos que son los que gráficamente aparecen hoy en nuestra columna, contamos con otros colaboradores cuyos retratos no hemos podido conseguir a tiempo, y que son ingenios tan abundantes y plumas tan fecundas en buenas obras, como Cánovas y Vallejo, Adolfo de Figueroa, Laserna y Eduardo Muñoz»¹⁸.

El promotor y director de *El Diario del Teatro* quiere contar con autoridades destacadas en su periódico y así lo muestra en el debut de su periódico. Nombres del presente y del futuro. Como, y sirvan de ejemplo ahora, los casos del Doctor Fausto y Burell.

En casa del Doctor Fausto redactará Pérez Galdós, tras el estreno conflictivo de *Los condenados*, una «terrible catilinaria» contra los críticos y la prensa. El Doctor Fausto era Manuel Tolosa Latour, del que cuenta Galdós: «Renombrado médico de la niñez, curábame también a mí en las indisposiciones infantiles que a las veces padecía yo. Él y su ilustre esposa, Elisa Mendoza, que había sido la primera actriz de su tiempo, eran los primeros asistentes a mis estrenos, y salían del teatro con las manos doloridas de tanto aplaudirme»¹⁹.

El caso de Burell hemos de relacionarlo con don Ramón María del Valle-Inclán y su

En casa del Doctor Fausto redactará Pérez Galdós, tras el estreno conflictivo de *Los condenados*, una «terrible catilinaria» contra los críticos y la prensa.

¹⁸ EDDT, 26-12-1894, P. 2.

¹⁹ Galdós, *Ansó. Los condenados*, en «Recuerdos y memorias de BPG», Ed. Federico Carlos Sáinz de Robles. Tebas. Madrid, 75.

Salvador Canals siguió vinculado al periodismo y al ensayo hasta su muerte.

En *El Diario del Teatro* se plasmó su exigencia por un arte dramático más riguroso.

Luces de bohemia. Define Salvador Canals a Burell al presentarle como «estilista que ha monopolizado el adjetivo «brillante...» Recordemos que Valle-Inclán nos anota que en *Luces de bohemia* «La acción [se desarrolla] en Madrid absurdo, brillante y hambriento»²¹. Sin duda, ese «brillante» tiene deudas con Burell. Un Julio Burell que Valle-Inclán admiró tanto que hasta le incluyó como personaje en *Luces de bohemia*, como Ministro de la Gobernación. Julio Burell destacó como periodista en *El Progreso* y en el *Heraldo de Madrid*, y como fundador de *El Gráfico* (1904), con los Gasset de *El Imparcial*, que revolucionó el panorama informativo al crear el primer diario gráfico, adelantándose al *ABC* diario (1905). Con los liberales, fue ministro de Instrucción Pública (1910 y 1915) y de Gobernación e Instrucción Pública (1917-18). Además de la prensa gráfica se le debe la autonomía universitaria. Burell, convertido en Ministro, lo que era, por Valle-Inclán, le dice a Dieguito, su secretario, recordando los tiempos de bohemia periodística; o sea, su transcurrir en los noventa que estamos analizando: «¡Veinte años! ¡Una vida! ¡E, inopinadamente, reaparece ese espectro de la bohemia! Yo me salvé del desastre renunciando al goce de hacer versos. Dieguito, usted de esto no sabe nada, porque usted no ha nacido poeta»²¹. Julio Burell es modelo periodístico de la época. María Cruz Seoane y María Dolores Sáinz, al definir la crónica como uno de los nuevos géneros importados por el periodismo español a finales del XIX, se refieren a Julio Burell:

«José Carlos Mainer atribuye a los modernistas la invención del nuevo género “cuyo arraigo en España hacia 1890 se solía achacar a influencia francesa”, y la caracteriza como “mezcla afortunada de impresión vivida, cuento inconcluso y ensayo personal”²². Género de contornos imprecisos, es un saco en el que caben muy diversas cosas, desde el célebre *Jesucristo en Fornos* de Julio Burell, un relato de ficción socio-sentimental con ribetes fantásticos»²³. Y Seoane y Sáinz, anotan: «Publicado en el suplemento ilustrado de *Heraldo de Madrid*, en febrero de 1894 y considerado como un modelo literario para los periodistas, a los más jóvenes de algunos años después les parecía anticuado (Mori 1943: 68)»²⁴.

Es de destacar que «Jesucristo en Fornos» se publica cuando Canals está gestando *El Diario del Teatro*. Un Salvador Canals que, a sus pujantes 27 años, es un joven que admira profundamente a estos personajes a los que quiere hacer sus colaboradores, e indudablemente les admira y les querrá imitar, como hará. Como Burell que dejará el periodismo por la política, Salvador Canals también se verá tentado por la política, aunque no tanto, o con tanto éxito, como Burell. Las simpatía de uno y otro, eso sí, irán por frentes distintos. Burell estará siempre cerca de los liberales y Canals de los conservadores, o, a decir verdad, más cerca del maurismo.

En un periódico dirigido por Canals, *España*, años más tarde, en 1905, Valle-Inclán, Azorín y otros intelectuales del momento lanzaron su proclama contra Echegaray por el premio Nobel que le había sido concedido. El diario *España*, ¡tenido por maurista!, no hay que confundirlo con la revista *España*, fundada por Ortega y Gasset, que en el verano de 1920, estando dirigida por Araquistáin, publica en folletón *Luces de bohemia*, sin las tres escenas del anarquista Mateo...

Salvador Canals siguió vinculado al periodismo y al ensayo hasta su muerte. Le cabe el honor de haber fundado y dirigido un periódico diario dedicado al teatro. En *El Diario del Teatro* se plasmó su exigencia por un arte dramático más riguroso. Se defendió la aventura reformadora de María Guerrero, que comienza a regentar en esas fechas el Teatro Español. Se fustigó al teatro por horas. Se criticó a Echegaray, ¡ya entonces!, aunque se apreció su estreno de *Mancha que limpia*. Se dio cuenta, con respeto, de la labor de Antoine en París. Se fue riguroso con el estreno de *La importancia de llamarse Ernesto*, en Londres. Y la pasión pudo sobre la razón al condenarse la *Teresa*, de Clarín.

El *Diario del Teatro* fue producto del tesón de un loco del teatro y del periodismo, Salvador Canals, que cada tarde daba cuenta del palpitar cotidiano de la escena no sólo de Madrid y de España, sino del resto de Europa e incluso de América. ¡A finales del XIX! ■

²⁰ Valle-Inclán. *Luces de bohemia*, Austral, Madrid, 79. P. 8.

²¹ Id. P. 81.

²² Nota: Mainer 1987: 30.

²³ Seoane-Sáinz, 1998: 56.

²⁴ Id. Nota.



Yorick

REVISTA DE TEATRO

[Gonzalo Pérez de Olaguer]

Hablar de *Yorick Revista de Teatro* 30 años después de su desaparición es un ejercicio lleno de interés para mí, más allá por supuesto de cuanto pudiera conllevar de nostalgia o de reencuentro con una etapa de febril actividad. Debo sin embargo, de entrada, aclarar y fijar una cuestión: las circunstancias y también mi voluntad determinaron que *Yorick* fuera una aventura directamente ligada a mi peripecia profesional y personal, pero en la que desde el principio participaron otras personas. Una, Francisco Jover, hace ya muchos años desligado totalmente del mundo de las artes escénicas, desde el primer momento. *Yorick*, una revista teatral de carácter mensual, editada en castellano, vivió diez años (1965-1974) y en este tiempo puso en la calle 64 números.

Yorick nació desde el más absoluto voluntarismo y con la idea de ayudar a concienciar el teatro de nuestro país desde la plataforma del llamado «teatro independiente».



Las disposiciones legales de la época exigían un director periodista con carnet, condición que yo entonces no tenía. Pese a intentarlo, dada la especificidad de la publicación, no conseguimos que el Ministerio de Información y Turismo eximiese a *Yorick* de este requisito y tuvimos que buscar esta figura y pactar con ella unas condiciones formales y económicas especiales. La periodista María Cruz Hernández figuró como directora desde el número 1 y hasta el número 37 y Antoni Plaja Mateu, del 39 al 64; ambos estaban inscritos en el R.O.P. (Registro Oficial de Periodistas). Dos personas que ayudaron en lo que pudieron y que en ningún momento dificultaron las cosas con su obligada presencia. En el número 38 yo figuré como «director en funciones».

Yorick nació desde el más absoluto voluntarismo y con la idea de ayudar a concienciar el teatro de nuestro país desde la plataforma del llamado «teatro independiente». Creo, repasando hoy la colección y los autores de las obras publicadas (una en cada número) que es el Teatro Independiente el eje y motor de la revista. Nació por la voluntad conjunta de Francisco Jover, estudiante de Derecho y ligado al Teatro Universitario de esos años, y yo, que en esos primeros años 60 regentaba una librería especializada en teatro, cine y poesía y

codirigía el Grupo Teatral Bambalinas, con el que monté obras de Fernando Arrabal, Max Frisch, Rodríguez Buded, Agustín Cuzani y otros autores. La revista quiso desde el primer momento ser plataforma para los nuevos autores, no únicamente catalanes. Ser campo de cultivo de un nuevo teatro y de una nueva manera de entenderlo y hacerlo, participar activamente en la regeneración de nuestro teatro respecto al teatro del franquismo. Y hoy aquellos objetivos están aún más claros, como también lo está la seguridad de que *Yorick*, sin falsas modestias, acabó teniendo que ver con el ocaso de un determinado teatro y el nacimiento de otro. La revista era compañera de viaje de *Primer Acto* (1957) —siempre hubo y hay una relación me atrevería a decir que fraternal con Pepe Monleón, alma de esta publicación— y tenía la voluntad de superar cualquier localismo empobrecedor.

La revista vivió en realidad en una perpetua crisis económica dado que en ningún momento de su trayectoria consiguió hacerlo con sus propios recursos naturales. Los cinco últimos años fueron particularmente asfixiantes y su desaparición definitiva se produjo lentamente, hasta que las fuerzas para resistir se acabaron definitivamente. Tal vez también se desdibujó el marco en el que *Yorick* se había instalado y una buena parte de lo mejor del Teatro Independiente tuvo que escoger entre su desaparición y su integración en el nuevo teatro profesional. En este sentido el «Festival Cero de San Sebastián» (1970) fue el punto de inflexión de este cambio. Nunca conseguimos ningún tipo de ayuda o subvención oficial, pese a intentarlo, ni en Madrid ni en Barcelona. Y sí tuvimos algunos problemas puntuales con la temida censura de la época, cuyo brazo ejecutor se alargaba más allá de los propios escenarios. La revista tuvo dos épocas sin solución de continuidad, y dos formatos: la primera enmarcó 26 números en un formato vertical de 24,5x33,5 cm; y la segunda, a partir del número 27 (1968), en un formato apaisado de 24,5x17 cm. Es en esta etapa que Alberto Miralles forma parte de la redacción y de la lucha diaria.

Así y todo *Yorick* salía a la calle cada mes, con el objetivo de decir algunas cosas y luchar por algunas ideas. Lo hacía en un contexto social y político difícil y, seguro,

sin una estructura profesional adecuada para el intento. Lo hacía en el marco de otras luchas (teatrales) generosas y comprometidas. Eran los tiempos de grupos como Gogo (Mario Gas, Santiago Sans, Emma Beltran), Grup de Teatre Independent (Fabià Puigserver, Francesc Nello), Grupo Cátaro (Alberto Miralles), Grupo Bambalinas, la EADAG y la Companyia Adrià Gual (Ricard Salvat, María Aurelia Capmany), Els Joglars (Albert Boadella) y el Teatre CAPSA de Pau Garsaball, por citar solo algunos de los que trabajaban en Barcelona. Grupos, personas y proyectos con los que *Yorick* siempre se sintió cerca y que apoyó en la medida de sus fuerzas.

El primer número de *Yorick* salió a la calle el mes de marzo de 1965. Publicaba la obra de Adolfo Prego *Epitafio para un soñador*, «Premio Lope de Vega» 1963, y una larga entrevista con José María Loperena, director del estreno en España en castellano de *La ópera de tres peniques*, de Brecht, que resultó una noche polémica. El repaso de la lista de autores de las obras publicadas deja algunas constancias. La presencia de autores de expresión castellana que vivían en Barcelona: José María Rodríguez Méndez (*La vendimia de Francia* y *La Andalucía de los Quintero*), David Tobías (*El Maniquí*), Enrique Ortenbach (*Historias de Gaspar de Porras*), Ramón Gil Novales (*La Hoya*), Juan Potau/María Luisa Olivada (*Burlas, sueños y alegorías*), Ferran Monegal (*La Treta*), Juan Germán Schroeder (*La esfinge furiosa* y *La muerte burlada*), José Arias Velasco (*La corrida de toros*) y Manuel Pérez Casaux (*La familia de Carlos IV*).

También *Yorick* publicó obras de autores catalanes que escribían en catalán y que en aquellos años no lo tenían demasiado fácil para publicar. Lo hizo en cuidadas traducciones al castellano. Se publicaron textos de María Aurèlia Capmany (*Viento del sur y un poco de miedo* y *Mujeres, flores y pitanza*), Jordi Teixidor (*El retablo del flautista* y *Un féretro para Arturo*), Jaume Melendres (*Meridianos* y *Paralelos*), Josep María Benet i Jornet (*Taller de fantasía*) y Jaume Vidal Alcover (*Oratorio para un hombre sobre la tierra*). También me parece importante recordar aquí que *Yorick* publicó una serie de jóvenes autores de la que en su día calificó Alberto Miralles —un recuerdo entrañable al amigo de mu-

chos años y de muchas historias, fallecido hace unos meses— como «generación más premiada y menos representada». Algunos nombres: Jerónimo López Mozo (*Los novios*, *La renuncia*, y *Moncho y Mimi*), Manuel Martínez Mediero (*La gaviota y el mar*; *El último gallinero* y *El regreso de los escorpiones*), Miguel Cobaleda (*La puerta del paraíso*), Antonio Martínez Ballesteros (*Los esclavos*) y Fernando Macías (*El velatorio*). Nombres, la mayoría de ellos, que forman parte de la mejor historia del teatro de este país. Y nombres que, con mayor o menor fortuna, ayudaron con un teatro crítico y comprometido a cambiar las cosas.

Quienes estábamos al frente de la revista siempre nos sentimos orgullosos de la publicación de dos obras de carácter colectivo, que respondían generosamente a la idea que entonces teníamos del Teatro Independiente. Me refiero a *Historias de Juan de Buenalma según Lope de Rueda* y *El Fernando*, dos magníficos espectáculos impulsados, respectivamente, por Goliardos (Ángel Facio y Félix Rotaeta) y el TEU de Murcia (César Oliva). Este último texto respondía a una fascinante experiencia: en la autoría de la obra se implicaron, además de Oliva, Arias Velasco, García Pintado, López Mozo, Luis Matilla, Pérez Casaux, Luis Riaza y Germán Ubillos. En este



Yorick salía a la calle cada mes, con el objetivo de decir algunas cosas y luchar por algunas ideas. Lo hacía en un contexto social y político difícil y, seguro, sin una estructura profesional adecuada para el intento.

Pese a los problemas económicos y lo poco que se pagaba debo reconocer que entre los profesionales Yorick tenía buen cartel. Y contamos con rigurosos trabajos teóricos de profesionales bien conocidos.

apartado de autores publicados uno tiene un agradecimiento especial hacia Fernando Arrabal, que en cuantas ocasiones se le ponen a tiro, y han sido varias en estos últimos años, recuerda con su estilo personal que fue *Yorick* quien editó obras suyas en un momento bien difícil para él, prohibido como estaba en España. La revista publicó dos obras suyas: *El triciclo* y *Fando y Lis*.

Pese a los problemas económicos y lo poco que se pagaba debo reconocer que entre los profesionales *Yorick* tenía buen cartel. Lo notábamos por ejemplo en la buena disposición que había entre estos para colaborar puntualmente. Y contamos con rigurosos trabajos teóricos de profesionales bien conocidos. Buero Vallejo, Juan Antonio Hormigón, Ricard Salvat, Xavier Fàbregas, Hermann Bonnín, Joan Anton Benach, Enrique Sordo, Joan de Sagarra, Guillermo Díaz-Plaja, Lauro Olmo, Giovanni Cantieri, Rodríguez Buded, Juan Diego, Alberto de la Hera, Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, María José Ragué y Alonso de Santos, por ejemplo.

Entre los 64 números que conforman la historia de *Yorick Revista de Teatro* hay varios de ellos prácticamente monográficos. Fue, para bien o para mal, una de las líneas seguidas y que hoy me parece válida. Un tema central era el eje de estos números y a él llegábamos por distintas vías y con distintas firmas. Así el número 5-6 (doble, fechado en el verano de 1965) se centró en la farsa como género teatral. El número 10 (diciembre, 1965) lo hizo en la EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual), por donde pasaron prácticamente toda la nómina de los creadores más significativos, en las diferentes disciplinas del teatro, de los últimos 40 años. El número 23 (marzo, 1967) lo centró la revista en el Teatro infantil, en el marco de la convocatoria del «I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud». Los números 25 y 26 tuvieron como eje central el fenómeno del Teatro Independiente en España. El número 51 (enero, 1972) se dedicó al Grup d'Estudis Teatral d'Horta, cuya alma principal fue el malogrado Josep Montanyès, que fue un importante foco de actividad teatral en la Barcelona de los primeros años 70. El número doble 55-56 (diciembre, 1972) se dedicó a Teatro y Universidad, un tema hoy en día sin atención alguna.

Fue una aventura apasionante en la que

aparecieron las gentes que entonces buscaban una nueva relación entre el teatro y la sociedad. Y bastantes de ellas están hoy en la brecha. Dos secciones, «Ahondando por España» y «Yorick promociona» trajeron a las páginas de la revista buena parte de esos nombres. La publicación es hoy un punto de referencia para acercarse a grupos entonces en la batalla diaria, como Akelarre de Bilbao, Teatro de Cámara de Zaragoza, La Carátula de Elche, La Cazuela de Alcoi, Ditirambo, Teatro Estudio, Tabano y Goliardos (los cuatro de Madrid), Esperpento y Tabanque, de Sevilla, Teatro Universitario de Murcia, por citar los más significativos y no radicados en Catalunya. Las varias ediciones de la «Semana de Teatro de Badajoz» y de las «Jornadas Teatrales de Vigo», del «Festival de Teatro Nuevo de Valladolid» y del «Festival de Teatro de Sitges» —suprimido este año de un plumazo por la Generalitat tras 35 ediciones—, fueron citas directamente relacionadas con el Teatro Independiente y que se vivieron muy vinculadas a la peripecia de *Yorick*.

Fueron prácticamente diez años, intensos e ilusionados, difíciles y sin ayudas. Pero creo que sirvieron para impulsar un nuevo momento de las artes escénicas en nuestro país. Del olvido los sacó recientemente el Centro de Documentación Teatral, dependiente del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), con la edición digitalizada de la revista. Ello, al igual que lo ocurrido con *Primer Acto*, *El Público*, *Revista Teatro* y *Pipirijaina*, gracias al interés, profesionalidad y esfuerzo de Julio Huélamo, director del centro. Ahora, la publicación de la Asociación de Autores de Teatro *Las puertas del Drama*, me permite explicar desde una perspectiva evidentemente personal esta historia y esta batalla, pequeña sin duda pero para quienes la planteamos desproporcionada y apasionante. Muchos de los nombres que aparecen en ella ya no están, unos porque fallecieron y otros muchos porque la dureza de la propia situación acabó apartándolos de la actividad teatral. Pero todos, unos y otros, contribuyeron a la existencia de *Yorick*. ■



LA REVISTA **PIPIRIJAINA** DESDE EL RECUERDO PERSONAL

[Guillermo Heras]

En 1999 el Centro de Documentación Teatral publicaba el volumen *Pipirijaina. Historia, antología e índices*. En esta edición, Cristina Santolaria, publicaba un ejemplar prólogo, en el que unía a su calidad de documentalista su sensibilidad para recordar y analizar la aventura de una revista en los tiempos de la transición democrática. Así pues, poco podría añadir a la reconstrucción de los hechos que ahí se hace de modo tan atinado, por lo que recomiendo su lectura a aquellos que busquen objetividad. Desde estas líneas que me pide la Asociación intentaré algo más modesto, recordar sensaciones, imágenes, pequeñas anécdotas de aquella travesía que recorrí desde su comienzo en 1974, hasta el último número publicado en 1983.

Parte del pensamiento del teatro de la predemocracia y la transición se encuentra en sus artículos de opinión, en sus críticas, en sus reseñas, en los textos dramáticos publicados, en los editoriales de la dirección, en sus fotos en blanco y negro.

No se puede empezar cualquier narración relacionada con la *Pipirijaina* sin evocar la figura de su máximo creador, director y editor, además de persona clave para entender el teatro independiente de aquellos años, Moisés Pérez Coterillo. Periodista de raza, defensor a ultranza del teatro español contemporáneo, de sus dramaturgos y sus grupos, pionero en dar a conocer trabajos del teatro universal y, sobre todo, latinoamericano. Este hombre mantuvo la revista contra viento y marea, con sacrificios económicos personales y con militancia a prueba del desgaste cotidiano y la falta de ayuda institucional. Moisés sentó las bases de un modelo de gestión independiente, que luego continuaría en *El Público*, precisamente hasta que sus convicciones se enfrentaron a los designios de la Dirección General de turno.

La historia de *Pipirijaina* comienza en un pequeño despacho de la calle Recoletos de Madrid, donde se había creado, por parte de los grupos profesionales de Teatro Independiente, una entidad llamada «Estudio de Teatro». Esta organización tenía tres Departamentos para desarrollar la lucha que en ese momento se libraba contra los últimos coletazos del franquismo. El Departamento de Información estaba en manos de un periodista, Moisés, que ejercía su trabajo en el periódico *ABC* y en la revista *Primer Acto*. Precisamente fue él el que un día me llevó a una de las reuniones que *Primer Acto* sostenía en una cafetería al lado de la Cibeles y fue entonces, donde a mis casi recién cum-

plidos veinte años, pasé a formar parte del equipo de redacción de esa revista. Al poco tiempo, entré en *Tábano*, y por eso acudía normalmente al Estudio de Teatro para ayudar en las tareas que Moisés, Manu Pérez Aguilar y Enrique Patiño desarrollaban como coordinadores de las diferentes áreas de trabajo. *Pipirijaina*, en un primer momento, se pensó casi como un boletín interno que sirviera como plataforma de expresión de los muchos grupos que en ese momento componían el movimiento del «teatro independiente». Pero Moisés no se conformaba con una publicación ciclostilada al modo de tantas ediciones de la época, y por ello se obstinó desde el comienzo en ofrecer un producto atractivo y bien diseñado, además de contar con unos contenidos que satisficieran el análisis y las posturas que ideológicamente mantenían los grupos teatrales integrados en Estudio de Teatro. Claro que eso debía hacerse sobre la base de una autoexploración, que nos llevaba a encuadernar prácticamente los primeros números de la revista entre varios voluntarios que nos encerrábamos durante un fin de semana en el despacho de la calle Recoletos. Lo hacíamos con gusto y satisfacción y cuando acabábamos el trabajo y la revista estaba lista sentíamos tanto orgullo como cuando hacíamos una actuación ante ese público mayoritario que entonces nos acompañaba en nuestra andadura por los escenarios de toda España.

Por supuesto que también escribíamos, vendíamos la revista en las funciones o la metíamos en sobres para mandársela a los pocos suscriptores que teníamos. Además de la revista, Moisés en su defensa de la dramaturgia viva iberoamericana, publicaba también unos libritos muy artesanales, que luego serían el germen del diseño de la segunda época de la revista, con la publicación de dos cuadernos separados, en uno la información, la crítica y el análisis, en otro, textos de los autores más representativos del nuevo teatro español de aquella época. El primer texto de los publicados fue un homenaje a la persona que quizás sirvió de impulsor a la creación del Estudio de Teatro, Enrique Buenaventura, ya que fue raíz de su histórico Taller sobre creación colectiva —(el día de su inicio mataron a Carrero Blanco y nos trasladamos del Instituto Alemán a la calle San Enrique, local de Goliardos y luego sede de la *Pipirijaina*, para de



una manera clandestina desarrollar las clases del maestro colombiano que tanto influyó en los que allí nos reunimos)— donde se empezó a pensar en un organismo similar al que tenía la Corporación Colombiana de Teatro. También se publicaron textos de Nieva, Riaza, Miras y Sirera, autores que siempre acompañaron el imaginario de la revista.

Después de desaparecer Estudio de Teatro, la revista ya editada por Pérez Coterillo reaparece en octubre de 1976. Para esta segunda y si cabe más apasionante segunda travesía, Moisés nos convocó a parte del equipo de redacción de la anterior etapa y entraron nuevos miembros que, en general seguirían ya durante toda la andadura hasta su desaparición. ¿De quién me acuerdo especialmente en esos tiempos en cada reunión era un torrente de inventiva, pero siempre con la sospecha de que podía ser el último número que veía la luz?. Pues de Alberto Fernández Torres, Luis Matilla, Ángel García Pintado, Miguel Bayón, Carla Matteini, Jerónimo López Mozo, Ángel Fernández Santos, Luis Vera, María Ángeles Sánchez o Roberto López Peláez. Ciertamente había muchos más, como los colaboradores de las entonces llamadas provincias: Pedro Barea, César Oliva, Manolo Lourenzo, Joan Abellán, Jesús Cantero, Manolo Llanes, Xavier Fábregas... Aunque de pronto aparecían por los consejos de redacción personas que tuvieron una significación importante en la época, como Carlos Gortari, o alguna vez para asesorarnos en economía, Joaquín Estefanía.

¿Sería posible hoy hacer un proyecto como aquel? Estoy seguro que no. Éramos muy jóvenes, bastante locos, muy comprometidos con una idea ética del teatro, aunque lógicamente, con ideas estéticas muy diferentes, como luego el tiempo se encargaría de demostrar.

Pienso que aún no se ha estudiado en profundidad esa amalgama llamada «teatro independiente». Y desde luego para entenderla en sus documentos y para resituirla en el presente, sería necesario volver a leerse las páginas de *Pipirijaina*. Parte del pensamiento del teatro de la predemocracia y la transición se encuentra en sus artículos de opinión, en sus críticas, en sus reseñas, en los textos dramáticos publicados, en los editoriales de la dirección, en sus fotos en blanco y negro. Por cierto, muchas de estas también tomadas por el propio Pérez Coterillo.



Y es que en realidad toda esta segunda fase de la revista fue un empeño personal, en la que algunos colaboramos de una manera decidida, pero nunca equiparable al entusiasmo y dedicación de su editor. Desde la memoria intento poner algunos perfiles que caracterizaran el trabajo de la revista en aquellos años:

1. Las continuas dificultades económicas para sacarla con una cierta periodicidad. Si siempre la venta de libros y revistas dedicadas al teatro en España ha sido escasa, una empresa tan familiar y voluntarista como aquella topaba con dificultades añadidas al segmentar su discurso desde posiciones bastante radicales, tanto desde el punto de vista teatral como político. Ciertamente ya se empezaba a respirar aromas de libertad, pero la profesión teatral española con capacidad económica ha sido siempre muy conservadora, y el producto cultural que ofrecía *Pipirijaina* no podía ser fruto de su devoción. No digamos ya a las Instituciones políticas, con las que en todo el periodo de UCD se mantuvo un pulso continuo, que hizo que en los últimos números de la revista se apostara claramente por la alternativa que iba a llevar al PSOE al poder a comienzos de los años 80. ¿Hubiera ayudado el PSOE a la revista a sobrevivir o fue una estrategia hábil la creación desde el poder de la heredera de esta revista, en algunos aspectos, llamada *El Público*? Esta misma pregunta podríamos hacérsela a nivel general, pues el propio teatro independiente como movimiento, se diluye en los años ochenta a través de varias vías, desde la desaparición de muchos núcleos históricos, hasta la entrada a dirigir Centros Públicos de algunos de los que habíamos estado vinculados durante mucho

La insuficiencia económica fue un factor importante, pero desde luego no el único para que desaparecieran determinadas alternativas de expresión del periodo llamado «transición».

Las continuas peticiones de desaparición total de la censura, de amnistía general, o un cierto espíritu republicano recorre el nervio central de aquella experiencia editorial.

tiempo al proceso de consolidación y luego caída del teatro independiente.

La insuficiencia económica fue un factor importante, pero desde luego no el único para que desaparecieran determinadas alternativas de expresión del periodo llamado «transición».

2. Los altísimos niveles de libertad que se transmitían a través de las páginas de la revista, aún existiendo los rescoldos de la censura anterior. Desde los manifiestos directamente políticos, como por ejemplo en el número 1 de la revista en cuya portada ya aparecía el titular «Teatro y ruptura», y en su interior se publicaba el documento de Arte y Cultura de la Junta Democrática, hasta las críticas implacables a espectáculos, personas, instituciones y empresas teatrales consideradas dentro del terreno de la herencia franquista.

Pero también ese grado de libertad llevaba a sostener posiciones de debate muy importantes para la época y que hoy, me temo, que nos seríamos capaces de soñar. Pienso, desde esta plataforma de la AAT, lo que fue la famosa polémica encabezada por un amplio grupo de autores del llamado «Nuevo Teatro Español», contra el crítico más importante de este país, a raíz del ninguneo que se producía (¿y es que no se produce ahora?) en los teatros públicos y privados de nuestra dramaturgia viva.

Las continuas peticiones de desaparición total de la censura, de amnistía general, o un cierto espíritu republicano recorre el nervio central de aquella experiencia editorial.

3. Las discusiones internas. Este factor fue fundamental en lo que podría llamar mi formación global para entender el teatro. Yo venía del teatro de barrio, de militar en un grupo como Tábano y de haber realizado unos pobres estudios como actor en la RESAD de entonces, y el hecho de haber pertenecido a los consejos editoriales de *Pipirijaina* y *Primer Acto* fueron piezas claves para que entendiera el teatro, su teoría y su práctica, de otra forma. El poder leer de primera mano materiales que entonces nos llegaban sobre experiencias novedosas de todo el mundo, el tener unos compañeros de viaje siempre dispuestos a la polémica abierta, el poder escribir determinados artículos en los que concretar lo que para mí eran aún ideas pulsionales, el conocer a los protagonistas más importantes del teatro de esa época, fue para mí una experiencia que, sin duda, me marcó

para siempre. No tengo la menor duda de que si luego tuve alguna responsabilidad a través de dirigir el CNNTE durante diez años, esto se debió a dos factores concretos: mi trabajo en Tábano durante mucho tiempo y mi pertenencia a un núcleo de intervención teórica como también fue *Pipirijaina*.

No hay duda que tengo nostalgia de aquel tiempo, no porque fuera mejor, sino por que era diferente. Y esa diferencia estaba marcada por la pasión, por la ilusión, por la lucha cotidiana por transformar un teatro que nos parecía viejo y caduco, por la generosidad de las personas que se entregaban a las tareas sin pensar nunca en cuestiones económicas, en la convicción con que defendíamos las ideas y en las dudas continuas que aquellas actividades nos producían de cara al futuro. Hoy casi me parece que el presente y el futuro son predecibles. Estamos en el Primer Mundo, nos dicen que homologados a Europa y, sin embargo, casi veo las mismas carencias que entonces para llevar a cabo con dignidad un teatro de pensamiento. Quizás lo que se nos quiere decir es que ahora ya hay un mercado y que en ese cauce es en el que hay que triunfar y consolidarse. ¿Qué diría el Consejo de Redacción de *Pipirijaina* en estos momentos? Seguro que no sería tan radical como entonces, puede que el posibilismo sea una manera de sobrevivir y por eso, ciertas experiencias no aguantan ese condicionante.

Por eso para acabar una vez más estas líneas dispersas vuelvo a acordarme de Moisés y de lo que escribió en el editorial del primer número de la revista, allá por un otoño de 1976, cuando esta publicación costaba 150 pesetas.

«Una revista de teatro, “aquí y ahora”, es una apuesta. Una apuesta arriesgada que exige asumir importantes responsabilidades. Porque los demócratas nos hemos calzado las botas de siete leguas y, esta vez, la liebre no se nos escapa. Porque las ideas hierven de impaciencia y es hora de ponerlos en orden de cara a un futuro que es el de los pueblos de España. Y el fenómeno teatral tampoco es ajeno a este proceso.

Pipirijaina quiere ser un instrumento de intervención en el sector teatral desde esta perspectiva de democracia sin recortes».

¿Tenemos en la actualidad una auténtica democracia sin recortes en la práctica de las Artes Escénicas? ■

1983-1992: DIEZ AÑOS DE LA REVISTA

El Público

LA FRÁGIL MEMORIA DEL MUNDO DE LA ESCENA

[Alberto Fernández Torres]



Hace ya algunos años, comentando con un conocido y excelente director de escena las dificultades del mundo teatral español para generar un número suficiente de proyectos que contaran desde su inicio con un asegurado grado de estabilidad, se le apuntaba que una de las causas podría ser la tendencia repetida a que la mayor parte de esos proyectos descansara en el liderazgo evidente y acentuado de una única persona. Después de pensarlo brevemente, el director en cuestión recordó que, por paradójico que pudiera parecer en un arte tan colectivo, lo cierto es que ése no era un rasgo específico del sector teatral español, sino más bien una constante del teatro en general a lo largo de su historia. Y que lo que se perdía en estabilidad, seguramente se ganaba en creación, innovación y riesgo.

La mayor parte de las revistas especializadas que han dejado huella real o continúan dejándola en el devenir de nuestro teatro a lo largo de las últimas décadas han surgido de la iniciativa individual de la persona que «de facto» estaba o está detrás de su gestación y mantenimiento.



Si esto es cierto para los proyectos escénicos, parece serlo también para los proyectos editoriales del mundo de la escena. La mayor parte de las revistas especializadas que han dejado huella real o continúan dejándola en el devenir de nuestro teatro a lo largo de las últimas décadas han surgido de la iniciativa individual de la persona que «de facto» estaba o está detrás de su gestación y mantenimiento.

Esto es particularmente manifiesto en el caso de dos de ellas, *Pipirijaina* y *El Público*. Por más que la nómina de las personas que colaboramos en ambas fue particularmente extensa, ni una ni otra hubieran visto la luz, ni hubieran tenido sus acusadas y muy diferentes características, sin el impulso y dedicación de su promotor y director, Moisés Pérez Cotterillo.

Una decisión discutida, pero transparente

En el caso particular de la segunda, y si la afirmación no resultara de una ingenuidad excesiva, podría hasta decirse que este último rasgo resulta aún más sorprendente si se considera que la revista estaba editada por una institución pública: el Centro de Documentación Teatral (CDT), organismo autónomo dependiente del Ministerio de Cultura. Ingenuidad, porque, para bien o para mal, también tiende a ser una constante que los proyectos teatrales de financiación pública sean puestos en manos de una única perso-

na para que los dirija. Quizá el detalle curioso en este caso fue la transparencia con la que se dio el caso.

Si el lector consulta las páginas de aquél «número cero» de *El Público*, gestado en el verano de 1983 (por cierto, doce años después de la creación formal del CDT), comprobará que no había en él editorial, sino un extenso artículo de arranque, firmado por el propio Moisés Pérez Cotterillo, director del centro y de la revista, con explícito título de «Primer compromiso del CDT: la información».

En él, manifestaba que «la principal y más urgente dirección en la que debiera trabajar un CDT [en las circunstancias actuales] consiste en abrir canales de comunicación entre los teatros de las distintas culturas, difundir una imagen plural del teatro del Estado, ponerse al servicio de los profesionales para ampliar en lo posible los ecos de su trabajo y ofrecer periódicamente las dimensiones reales de nuestra vida teatral». Para conseguirlo, el CDT debería poner en marcha una agencia de información teatral sustentada en la difusión de noticias a través de la agencia estatal de información y la edición de la revista *El Público*, del *Anuario teatral* de cada temporada, de la *Guía de los profesionales de la escena* y de otras publicaciones de carácter sectorial.

No hace falta leer con ninguna intencionalidad esa declaración de principios para detectar que, para su director, la operación no consistía tanto en que el CDT pusiera en marcha una revista y otras publicaciones, como en que el CDT se convirtiera básicamente en *El Público* y otras publicaciones.

Podrá discutirse si la opción era lógica o no, y de hecho muchas de las críticas más fuertes que recibieron el CDT, *El Público* y Moisés Pérez Cotterillo (no sé si en este orden) a lo largo de los diez años de historia de la revista se centraron en esta insólita fagocitación de la institución por sus productos. Pero no cabe duda de que la opción, como se acaba de ver, fue expuesta con toda nitidez y con sólidos argumentos en esa página 2 de su número «cero». Digamos, entonces, que Moisés Pérez Cotterillo, al revés que la abrumadora mayoría de los creadores a los que se confía un proyecto escénico de titularidad pública, sí sometió a exposición y crítica general su «contrato-programa».

Y lo cumplió. A partir de entonces y

durante diez años, *El Público* llegó puntualmente a su cita mensual (o bimestral después) con los profesionales del sector y lectores interesados. Paralelamente, se fueron publicando los *Anuarios Teatrales*, las *Guías profesionales* y aun otros proyectos editoriales de singular calado, como los cuatro volúmenes sobre la historia del teatro de España y Latinoamérica, los índices de *Primer Acto* o la colección de textos dramáticos de autores españoles y extranjeros.

Ciertamente, podría objetarse (de hecho, se objetó y no precisamente con tibieza) que resultara aceptable destinar el grueso o incluso la práctica totalidad de los recursos fundamentales de un organismo público, como era el caso del CDT, a un proyecto básicamente editorial e informativo. Pero, como su propio director argumentó (esta vez sí, de manera anónima) en el artículo editorial del último número de la revista, gracias al éxito de este proyecto editorial fue posible conseguir la autoridad moral y política necesaria para ir obteniendo de la Administración los recursos necesarios para poner en marcha otros servicios propios de un centro de documentación, algo impensable con la escasa dotación de la que disponía en 1983. Y, en efecto, así lo hizo, poniendo los cimientos para lo que después desarrollaron y potenciaron sus sucesores en la Dirección del CDT, alguno y alguna con singular acierto.

Hace tiempo, un destacado miembro de **Las Puertas del Drama** me comentaba que, sin que ello supiera menosprecio del esfuerzo que supuso la casi heroica publicación de *Pipirijaina* en medio de la transición de los años 70, ningún estudioso podría obtener una visión de cómo había sido la evolución del teatro español en aquellos años simplemente leyendo esa publicación. Tenía toda la razón. Sin embargo, sí podría obtenerla del período 1983-1992 mediante la consulta de *El Público*. Más aún. Es casi imposible obtenerla sin la lectura de *El Público*.

Sobre las críticas y la crítica

A casi quince años de su desaparición, la relectura actual de los números de *El Público* revela dos rasgos que debieran llamar la atención. El primero, la elevada calidad periodística de la revista. Conviene recordar que Moisés Pérez Coterrillo era ante todo y por encima de todo un periodista y que uno



de sus empeños especiales fue que *El Público* mantuviera un nivel elaboración informativa muy profesional y de elevado nivel competitivo. Ciertamente, contó para ello con recursos económicos y humanos impensables en una publicación teatral de financiación privada. Pero los aprovechó. De hecho, otra crítica que se le dirigió frecuentemente era que la elevada calidad material de la publicación, su extensión, el seguimiento detallado de un número muy elevado de espectáculos y actividades, su buen diseño gráfico, etc., daban una idea equívoca de la realidad escénica española, que parecía así mucho mejor de lo que era. Sinceramente, creo que esta crítica estaba hecha con fundamento, pero también es cierto que, gracias a ello, se pudo promocionar mucho mejor nuestro teatro, «ampliar los ecos del trabajo de los profesionales de la escena», tanto dentro como fuera de España, y que ese esfuerzo contribuyó a recuperar un cierto e indispensable grado de autoestima del que el teatro español andaba injustamente huérfano.

No olvidemos que *El Público* nació en un momento en el que la información teatral era pobre y penalizaba públicamente la labor de los profesionales de la escena (por cierto, ¿es hoy muy distinta?). No parece ilógico que, independientemente del mayor o menor derroche material de *El Público*, el mero hecho de contar con una publicación que recogía con bastante detalle cuanto se

Gracias al éxito de este proyecto editorial fue posible conseguir la autoridad moral y política necesaria para ir obteniendo de la Administración los recursos necesarios para poner en marcha otros servicios propios de un centro de documentación.

Independientemente de la calidad de su soporte material, la revista estaba estructurada con manifiesto rigor periodístico y en ella se desarrollaban de manera casi hasta académica todos los géneros propios de la información.

hacía a lo largo y ancho del territorio general de por sí una imagen positiva y hasta entonces impensable de esa labor.

Pero, independientemente de la calidad de su soporte material, la revista estaba estructurada con manifiesto rigor periodístico y en ella se desarrollaban de manera casi hasta académica todos los géneros propios de la información: reportajes, crónicas, entrevistas, informes, noticias y... críticas.

Éste último fue sin duda uno de los aspectos más frágiles de la publicación. Dado que se trataba de una revista de titularidad pública y de intencionalidad prioritariamente informativa, la voluntad declarada era evitar hacer crítica de los espectáculos comentados. No hubo manera. Sea porque los profesionales que en ella colaboramos no fuimos capaces de dar con la fórmula, sea porque lisa y llanamente es imposible describir fenomenológicamente un espectáculo sin traslucir algún género de valoración sobre su planteamiento y resultados, la mayor parte de las veces, por decirlo con generosidad, el comentario de cada espectáculo terminaba deslizándose hacia la crítica más o menos convencional. Fue éste uno de los flancos débiles que contribuyó de manera notoria a la defunción de la revista. Y, fíjese el lector, no tanto porque muchos o pocos profesionales de la escena encajaran con entendible disgusto que se transmitieran en ella impresiones desfavorables sobre sus espectáculos, sino porque desde la propia Administración se consideraba impertinente que una revista de propiedad pública comentara de manera desfavorable, cuando lo consideraba oportuno, los espectáculos producidos o patrocinados por propio el sector público.

Un segundo rasgo, que hoy parece más acusado que antaño, es la escasa dedicación de la revista a la reflexión teórica y estética, una tarea que ha sido y sigue siendo mucho más habitual en otras publicaciones teatrales de antes y de ahora, y la mayor atención a los temas relacionados con la gestión, la economía y las infraestructuras del sector escénico; y esto, en un momento en el que los temas de gestión y programación no habían despertado aún, al menos con tanta intensidad, la elevada preocupación que hoy concitan entre nosotros.

Por cierto, que la atención prestada por *El Público* a estos temas, no pocas veces a través de extensos informes, terminó tam-

bién por causar disgusto en la propia Administración, que tampoco aceptaba de buen grado que una revista pública sometiera frecuentemente a crítica más o menos explícita determinadas decisiones, planteamientos o resultados de la política teatral o de la marcha de los teatros de titularidad pública.

Mejor muerta que incómoda

El Público feneció en medio de los infaustos fastos de 1992, qué fecha tan oportuna y señalada. Acabó así una publicación que, según confesión propia en lecho de muerte, quiso contribuir a «la frágil memoria del mundo de la escena». Fue una muerte anunciada, que «se veía de venir», como dicen en mi pueblo, y de final abrupto.

Tengo para mí (pero soy parte interesada) que murió porque desde la Administración y desde el propio sector hubo un grupo significado de gestores y profesionales que, en un ataque de miopía, juzgó con más severidad sus indudables defectos que sus innegables aciertos.

Por obvias razones de equidad, debo dejar constancia de que los entonces responsables del INAEM aceptaron escuchar lealmente las críticas de quienes nos opusimos a su cierre e, incluso, nos animaron a sumarnos al diseño de la nueva publicación que debía sustituir a *El Público* con una orientación supuestamente más ajustada a los tiempos. También es forzoso dejar constancia de que esa publicación jamás vio la luz...

En suma, *El Público* murió como nació: fruto de decisiones políticas. Lo que ocurre es que la que dio lugar a su creación fue muy útil para el teatro español. Y la segunda, desde luego, no. ■



CERCA DE MEDIO SIGLO DE

Primer Acto

Y TEATRO EN ESPAÑA

[David Ladra]

El primer número de la revista *Primer Acto* aparece fechado en abril de 1957, es decir, hace cuarenta y ocho años. Para situarlo en la pequeña historia del teatro español, bastaría con recordar dos fechas: 1949, que es la del estreno de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, y 1953, en la que se pone en escena *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre. Y es que, con la obra de Buero, nuestra escena empieza a levantar cabeza tras la ominosa década transcurrida desde el final de la Guerra Civil. Serán Sastre y él quienes devuelvan la dignidad a un teatro envilecido por un sinfín de espectáculos arrevistados, juguetes pretendidamente cómicos o delirantes astracanas que competían sobre los escenarios con todo el aparato propagandístico del régimen, una interminable serie de melodramas y dramones en los que se ensalzaban el acendrado patriotismo, la fe católica y el espíritu evangelizador de la España surgida del Glorioso Alzamiento Nacional.

Escribir en aquellas revistas tenía sentido en cuanto el propio raquitismo del entorno cultural en el que nos desenvolvíamos señalaba a la perfección el camino a seguir.



El teatro español vuelve pues, por entonces, a frecuentar la realidad, a mirar a su alrededor, a llevar a la escena los temas de los que no se habla ni en la prensa ni en la radio oficial, pero que son los que le preocupan a la gente: la falta de libertad, la represión, la carestía de la vida, la carencia total de expectativas... Tras los dos dramaturgos ya citados se alza de pronto una pléyade de autores que se constituyen en la llamada «generación realista»: Rodríguez Buded, Rodríguez Méndez, López Aranda, Martín Recuerda, Agustín Gómez Arcos, Carlos Muñiz, Lauro Olmo... Son ellos quienes van a crear las bases sobre las que se ha venido desarrollando el teatro de nuestro país hasta el día de hoy.

Primer Acto era por entonces, con *Triunfo*, *El Ciervo*, *Cuadernos para el Diálogo* o *Nuestro Cine*, uno de los pocos espacios de libertad en los que, siempre que se hubiera burlado el omnipresente acoso de la censura, se podía manifestar un atisbo de disidencia. Escribir en aquellas revistas tenía sentido en cuanto el propio raquitismo del entorno cultural en el que nos desenvolvíamos señalaba a la perfección el camino a seguir. Por una vez, todo estaba claro. El pensamiento marxista que impregnaba en aquellos tiempos cualquier empresa intelectual venía como anillo al dedo a aquella situación de resistencia. Cualquier avance, por pequeño que fuese, prefiguraba la victoria final. Y el teatro, con su capacidad de

denuncia y su potencial para hacer verosímiles los anhelos del espectador, se convirtió en la punta de lanza de la oposición.

Aquel primer número de *Primer Acto* se abría con una portada en la que Alfonso Gallardo y Ramón Corroto representaban una escena del *Esperando a Godot* de Samuel Beckett puesta en escena por Trino Martínez Trives. Portada premonitricea puesto que, junto a la atención prestada a los avatares del teatro español contemporáneo, uno de los principales objetivos de la revista siempre fue el mantener informados a sus lectores de lo que ocurría en el exterior. Y así como en España nunca pasaba nada, Europa se estaba convirtiendo en una encrucijada de nuevas tendencias teatrales. Por de pronto, al drama tradicional, de corte más o menos realista, se estaba enfrentando aquel mal llamado «teatro del absurdo» del que la obra de Beckett (estrenada en París en 1953) pronto se convertiría en representación paradigmática. Y fue también en el Teatro de las Naciones de París donde se presentó durante aquellos años el Berliner Ensemble de Bertolt Brecht, dando a conocer al gran público una buena parte del «teatro épico» creado por el dramaturgo alemán que acababa de fallecer en el Berlín Este en 1956. Una red de corresponsales situados en las principales ciudades europeas y americanas en las que se estaba gestando el estallido creativo que tendría lugar diez años más tarde —Roma, París, Berlín, Londres, Nueva York— traía regularmente a la revista noticia de aquel teatro que aquí no teníamos oportunidad de ver pero que, a través de sus crónicas, iba marcando los empeños de los grupos teatrales que manifestaban mayores inquietudes. Una tarea que se completaba con una política de publicación de textos teatrales que intentaba responder a las dos tendencias apuntadas anteriormente: obras de nuestros autores más comprometidos y textos representativos de las principales tendencias que se estaban desarrollando fuera de nuestro país. De tal manera que las obras publicadas en *Primer Acto* pronto se convirtieron en la fuente original de gran parte del repertorio representado por los teatros de cámara y ensayo y los grupos universitarios.

El movimiento desestabilizador que había comenzado en los cincuenta con la aparición del teatro del absurdo y el teatro

épico se convirtió a finales de los sesenta en una gigantesca bola de fuego. El catalizador que dio lugar a aquel *big bang* fue, sin duda, la difusión de las teorías teatrales de Antonin Artaud y su «teatro de la crueldad». El fuego prendió primero en Estados Unidos, donde la guerra del Vietnam concitaba una contestación radical en los ambientes universitarios e intelectuales de California y la Costa Este. Grupos como el Living Theatre, la San Francisco Mime Troupe, el Open Theatre, el Bread and Puppet o el Teatro Campesino se encargaron de conjugar la capacidad dialéctica y la eficacia política del teatro épico con técnicas de vanguardia que, paradójicamente, les hacían llegar al público, sumergiéndole en la visión caótica de aquel mundo consumido por la peste que había profetizado Artaud. Así nació lo que por entonces se denominó el «nuevo teatro».

Europa, movilizada también contra la guerra en el Sudeste asiático, se debatía además con sus propios problemas: el telón de acero, la guerra fría, la amenaza nuclear, y una permanente agitación de obreros y estudiantes que pretendían remover toda la sociedad desde sus cimientos a golpes del pequeño libro rojo de Mao. El ciclo de protestas se inició en Alemania con toda una serie de obras de «teatro documento» —como *El Vicario* de Rolf Hochhuth o *El dossier Oppenheimer* de Heinar Kipphardt— en las que se estigmatizaba el comportamiento del poder en el pasado más reciente. Fue precisamente de entre aquel grupo de escritores de donde surgiría Peter Weiss cuyo *Marat-Sade* pronto se convirtió en el estandarte del teatro de la crueldad en el Viejo Continente. El movimiento se transmitió al Reino Unido, fundamentalmente centrado en la oposición a la guerra. Allí destacaron dramaturgos como Arnold Wesker y directores como Joan Littlewood (*¡Oh, qué bonita es la guerra!*) o Peter Brook (*US*). Una vez más, todo el movimiento confluyó en París, lugar de paso de todos estos artistas y en donde destacaban compañías como el Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine o pequeños grupos a los que empezaban a llegar los primeros directores sudamericanos como Víctor García o Jorge Lavelli. Todo ello, sin olvidar al Piccolo Teatro de Giorgio Strehler o los primeros trabajos del Laboratorio de Wrocław de Jerzy Grotowsky.



El momento álgido de aquel movimiento se vivió cuando el Living, obligado a exiliarse de Estados Unidos, representó su *Antígona* en París. La obra, rabiosamente opuesta a la liquidación sistemática del pueblo vietnamita, coincidió con la ola de protestas que culminaría poco después en el Mayo del 68. Mientras ardían las barricadas en los bulevares de la capital, Julián Beck y Judith Malina ensayaban la obra que iban a estrenar en el próximo «Festival de Aviñón», *Paradise Now*, un viaje iniciático en el que se describía como sería el mundo *doppo de la rivoluzione*. Llegada la fecha del estreno, el Living pidió que la representación se abriera a todos los espectadores que no habían podido acceder al recinto, el público invadió el escenario y todo terminó en un caos que no permitió finalizar la función. Jean Vilar dimitió de su puesto como director del festival y la compañía neoyorkina fue expulsada de Francia. El paraíso no pudo ser entonces y así concluyó la época más fastuosa del teatro occidental del siglo XX.

Primer Acto siguió de cerca todos aquellos acontecimientos y recogió en sus páginas entrevistas con sus principales protagonistas: Julián Beck y Judith Malina, por descontado, pero también Joseph Chaikin, Ronnie Davis, Peter Schumann, Richard Schechner o Luis Miguel Valdez, destacados componentes de los grupos estadounidense antes citados.

Las obras publicadas en Primer Acto pronto se convirtieron en la fuente original de gran parte del repertorio representado por los teatros de cámara y ensayo y los grupos universitarios.

Barrido el teatro realista gracias a la ingeniosidad de Fraga, el nuevo teatro se fue instalando a trancas y barrancas en las funciones de nuestros mejores grupos y aparecieron una serie de jóvenes autores cuyas obras quedaron recogidas en *Primer Acto*.

Mientras toda esta revolución acontecía en el exterior, el teatro comercial en España continuaba con su trantran particular. Aunque los principios del Movimiento permanecían inalterables en lo que se refería a la situación política y social, el *aggiornamento* de algunos sectores de la Iglesia Católica y la para muchos nefasta influencia del turismo extranjero que llenaba las playas en verano habían conseguido una cierta liberalización de las costumbres. Esto se reflejaba en el teatro con una profusión de vodeviles y otras piezas igual de casquivanas en las que bellas señoritas en paños menores coqueteaban —siempre sin llegar a mayores— con galanes algo más talluditos. Pero, fuera de aquellos escenarios comerciales, bullía un enorme descontento entre los grupos que luchaban por un teatro más ambicioso. El Gobierno respondió a aquel clamor como suele, esto es, con la habilidad de un trilero, y envió a un grupo de gentes más avispadadas, entre las que destacaba el propio ministro Fraga Iribarne, a la cúpula del Ministerio de Información y Turismo.

Así se inició un período de pretendida «liberalización» en el que, con el pretexto de dar entrada a lo que venía de fuera, el nuevo ministro entreabrió una puerta por la que entró, sin duda, un fortísimo ventarrón, pero fue para llevarse por delante, en aras de la modernidad, todo el teatro de la generación realista, que tan molesto había resultado hasta entonces. Por lo demás, no hubo nada sino el continuismo de la misma política represiva. *La Antígona* del Living viajó hasta Valladolid, pero no pudo llegar a Madrid, y el *Marat-Sade* de Marsillach pasó por toda clase de problemas antes de tener que retirarse del escenario del Teatro Español.

Barrido el teatro realista gracias a la ingeniosidad de Fraga, el nuevo teatro se fue instalando a trancas y barrancas en las funciones de nuestros mejores grupos y aparecieron una serie de jóvenes autores que empezaron a tomar el relevo de sus mayores. Es entonces cuando comienzan a escribir José María Bellido, José Ruibal, Miguel Romeo Esteo, Luis Riaza, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Alberto Miralles, Angel García Pintado o Manuel Martínez Mediero, autores cuyas obras quedaron recogidas en *Primer Acto*.

Por una vez, y sin que sirviera de precedente, la historia fue favorable al teatro español. El nuevo teatro europeo y americano desapareció casi por completo tras el 68. La sutil censura de los países llamados democráticos —una adecuada política de ceses y de nombramientos en los teatros públicos, un reparto de las subvenciones en función del «interés común» de las producciones, cierta selectividad en la atribución de los espacios teatrales disponibles— acabaron definitivamente con él. Mientras que en nuestro país todo seguiría igual hasta la muerte del dictador en 1975. De modo que, durante unos pocos años, el teatro español conocerá un momento de gloria autóctono que será el de los grupos de «teatro independiente». A la manera de sus predecesores del nuevo teatro, estos grupos desarrollan su propia técnica para comunicarse con un público preferentemente popular. Sus objetivos están bien definidos: hacer del teatro un elemento más de los que en la calle luchan contra el régimen. Sus medios son escasos, la necesidad de acercarse a donde está el público les obliga a desplazarse continuamente. Son un teatro de camioneta, carretera y manta. Un teatro primigenio, de cómicos de la legua, de creación colectiva, en el que el gesto tiene tanta importancia como la palabra, cuando no son el alarido o el grito los que se convierten en la única expresión posible.

En una de sus encuestas, *Primer Acto* identificó casi doscientos grupos de teatro independiente en España. Entre ellos, Goliardos, Cátaros, el TEI, Ditirambo, Akelarre, Els Joglars, Esperpento, Bululú y, «*last but not least*», Tábano y las Madres del Cordeiro, creadores de aquella inolvidable *Castañuela 70* que, desde el escenario del teatro de la Comedia, marcó el comienzo de las hostilidades.

Una época aquella, la primera de *Primer Acto*, que se acaba con el fin de la dictadura.

De 1975 a 1979, *Primer Acto* se mantiene en silencio.

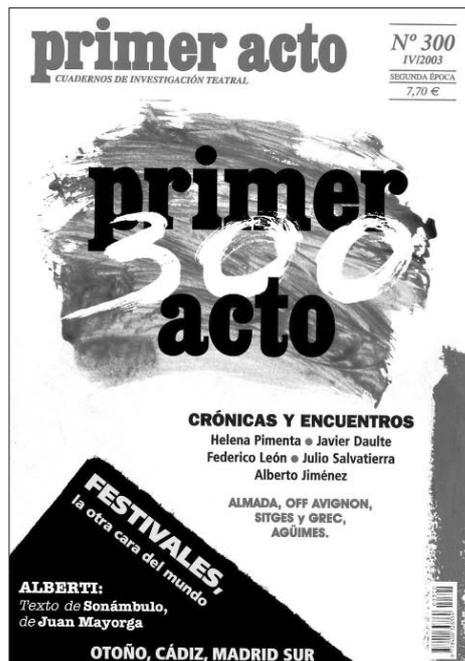
Reaparece en diciembre de 1979 con una apostilla más tranquilizadora, la de *Cuadernos de Investigación Teatral*. El propósito ahora es que el ritmo sea más acompañado, más centrado en la reflexión teatral, más acorde con la nueva periodicidad bimensual. Pero siguen primando las mismas

prioridades: atención al teatro de nuestros jóvenes autores y estudio del que se lleva a cabo fuera de nuestras fronteras.

Claro que con las nuevas circunstancias del estado democrático surge toda una serie de temas que, aunque apuntados en la época anterior, no pudieron ser desarrollados con la plenitud y el rigor que entonces habrían requerido. Así, *Primer Acto* siempre reivindicó el teatro que se hizo antes de estallar la Guerra Civil y sus páginas dieron cobijo, entre otras, a las obras de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca, pero la censura franquista siempre prohibió ni tan siquiera hablar de los dramaturgos «trasterrados». Era tarea urgente recuperar la memoria histórica y la revista lo hizo publicando numerosos artículos sobre el exilio de nuestras gentes de teatro en Latinoamérica, así como textos de Alberti (*La Gallarda*), María Luisa Algarra (*Casandra*) o Max Aub (*San Juan*).

La nueva organización territorial del estado español promovió que el espacio dedicado en la primera época al teatro que se hacía en las provincias se reestructurase por autonomías. El impulso dado por el primer gobierno socialista al mundo de la escena con la recuperación de espacios teatrales públicos, la creación de centros dramáticos regionales y el apoyo al mantenimiento de las nuevas salas alternativas propició que lo que en las antiguas provincias fuera una actividad aislada, por no decir casi heroica, pudiera ahora desarrollarse, si no con todos los medios que hubieran sido deseables, sí al menos con una cierta dignidad. A la información puntual del teatro de las autonomías y de los festivales que en ellas se realizan dedican los corresponsales de *Primer Acto* buena parte de cada número de la revista. Asimismo, se han preparado hasta el momento tres monográficos sobre teatro gallego, teatro extremeño y teatro vasco con la publicación de obras de Euloxio Ruibal, el trío formado por Jorge Marques, Manuel Martínez Mediero y Miguel Murillo, y Xavier Mendiguren.

La presencia del teatro latinoamericano ha sido una constante en *Primer Acto*. Sólo en su segunda época se han publicado textos de autores tan representativos como José Ignacio Cabrujas, Osvaldo Dragún, Virgilio Piñera, Alberto Pedro Torrientes, Hugo Salcedo, Jorge Díaz, Eduardo Rovner, Inés Margarita Stranger, Mauricio Rosencof o



Aristides Vargas. Se han dedicado monográficos al teatro cubano, argentino y chileno y se mantiene una continua información sobre los festivales de Manizales, Bogotá, Caracas y el FIT de Cádiz. Atención que se extiende al teatro que se lleva a cabo en lengua portuguesa y a los festivales de la FITEI en Oporto y de Almada en Lisboa.

En 1990 se crea el Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo. Se trata de una fecha crucial para la revista en cuanto, junto a su vocación latinoamericana, se abre una nueva perspectiva hacia el teatro de los países que bordean la orilla del *mare nostrum*. Un abanico de pueblos que engloba estilos dramáticos tan distintos como el teatro occidental nacido de la tragedia griega, el teatro de los países del Este, que empieza a conocerse en Europa tras la caída del muro, y el teatro escrito en lengua árabe, ese permanente desconocido. En un mundo aparentemente globalizado, en el que los medios nos tienen informados al minuto de todo lo que conviene al poder que conozcamos, la comunicación se interrumpe en cuanto hablamos de teatro. Si en Madrid no sabemos qué teatro se hace en Valencia o en Almería, ¿cómo conocer el que se realiza en Roma, en Zagreb, en Bucarest, en Estambul, en Ramala o en Túnez? La globalización que se nos propone se refiere al libre mercado, pero nunca a un diálogo entre las diferentes culturas. Ése es precisamente el objetivo primordial del

En 1990 se crea el Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo. Se trata de una fecha crucial para la revista en cuanto, junto a su vocación latinoamericana, se abre una nueva perspectiva hacia el teatro de los países que bordean la orilla del mare nostrum.

Esa participación en la difusión de las actividades del IITM llevó a la revista a implicarse en algunos de sus programas más significativos, como es el de la defensa de los derechos humanos.

IITM: conseguir que el teatro, como lo hace el Mediterráneo con las distintas costas que a él se asoman, sirva de ligazón entre los diferentes pueblos que lo habitan. A las más de cien actividades que lleva a cabo el Instituto anualmente en los veinticuatro países que lo forman dedica *Primer Acto* una sección específica de cada número.

En lo que se refiere al teatro del Este, se han publicado numerosos estudios sobre la actividad dramática en la extinta URSS, Bosnia, Serbia, Croacia, Eslovenia, Albania, Macedonia, Rumanía y Bulgaria. Y en cuanto al teatro árabe, junto a toda una serie de artículos preparados por autores y críticos turcos, sirios, egipcios, tunecinos y marroquíes, y la crónica de un viaje realizado a Ramala para conocer la realidad del teatro palestino, se ha publicado, entre otras, *Los generosos*, una de las obras más conocidas del autor y director argelino Abdelkader Alloula, asesinado por los integristas en el vestíbulo del Teatro Nacional de Orán del que era director.

Esa participación en la difusión de las actividades del IITM llevó a la revista a implicarse en algunos de sus programas más significativos, como es el de la defensa de los derechos humanos. En este sentido, *Primer Acto* ha publicado tres obras específicamente escritas para cumplir con este objetivo: *Argonautas*, *La noche de Casandra* y *El clavel y la espada*.

Si hubiera que buscar un equivalente a lo que ayer fuera el teatro independiente, lo primero que se nos vendría a la mente sería el que se hace hoy en las «salas alternativas». Y sin embargo, existen grandes diferencias entre ambos modos de producción. El teatro independiente se organizaba alrededor de un grupo, por lo general itinerante, que llevaba a cabo un espectáculo basado en la creación colectiva. El teatro que se monta en las salas alternativas tiene como protagonista la propia sala, que aporta por lo general un público adicto y por la que desfilan múltiples grupos. Y así como el teatro de los grupos independientes se fundamentaba muy principalmente en la expresión corporal de sus actores, el que se lleva a cabo en las salas alternativas suele privilegiar el texto. Ello ha dado lugar a la aparición de una nueva generación de autores cuya obra ha venido a poblar la escena de este «teatro último» y entre los que se cuentan gentes como Luis Araujo, Alfonso Armada, Ernesto

Caballero, Leopoldo Alas, Ignacio del Moral, Juan Mayorga, Antonio Álamo, Ignacio García May, Antonio Onetti, Rodrigo García, Borja Ortiz de Gondra, Juan Ramón Fernández, Paloma Pedrero, Yolanda Pallín o Itziar Pascual, cuya obra ha estado presente en las páginas de la revista.

Un teatro éste que se debate en un marco muy distinto del que caracterizaba al que se hacía en los comienzos de *Primer Acto*. Inicialmente más centrado en el individuo —en lo que Sartre llamaba «el infierno del yo»— que en los problemas de la colectividad, pero que a base de escarbar en su ser más profundo, ha llegado a descubrir de nuevo lo determinante de su componente social. Decía Albert Camus que «el hombre nace, vive, muere y no es feliz» y son muchos nuestros autores últimos que se preguntan hoy en día por las causas de esta infelicidad, buscándolas ya no tan sólo en las miserias de la condición humana sino, principalmente, en el desorden del mundo que nos rodea. Un desorden que los hombres y mujeres del teatro tienen la obligación de denunciar aunque sus gritos, como cantaba Léo Ferré y recuerda continuamente el actor y director francés Richard Martin, se pierdan en el aire «*comme des petits cris d'oiseau*».

A esa red de comunicadores no contaminados quiere pertenecer *Primer Acto*, que llega en estas fechas a su número 307. Una proeza para una revista de teatro que tuvo que crecer en circunstancias tan difíciles. Pero que nada tiene que ver con un milagro. La razón de su supervivencia viene debidamente expuesta en los antiguos Índices y el reciente CD-ROM editados por el Centro de Documentación Teatral del INAEM, y no es otra que la relación de quienes confeccionan la revista y, sobre todo, de los cientos de colaboradores con los que ha contado a lo largo de toda su historia. Ellos son quienes, día tras día, hacen *Primer Acto*.

Y a la cabeza de todos ellos, la figura de José Monleón sin cuya inteligencia, coraje y capacidad de trabajo *Primer Acto* jamás habría existido. ■



EN UN LUGAR DE LA CRÍTICA...

Las revistas teatrales, hoy

[Manuel Pérez] Universidad de Alcalá

Si hubiera que situar la actividad intelectual surgida en torno a las revistas y publicaciones regulares (respecto a una determina disciplina artística, científica, tecnológica o artesanal), sin duda podría aceptarse que es el campo de la crítica, parcela específica de la epistemología, aquel al que conviene con mayor propiedad la adscripción de dicha actividad. De igual modo, el ámbito propio del teatro muestra cómo la mayor parte de los contenidos generados en las revistas a él dedicadas constituyen, antes que transmisiones directas de su objeto último (el ser teatral en sus diversas manifestaciones), procedimientos diferidos de aproximación al mismo, a cuyo conocimiento contribuyen poderosamente la variedad de aquellos y la casi infinita gama de los enfoques y perspectivas que acogen.

Cabe decir, con ello, que la existencia abundante de revistas dedicadas al teatro constituye, por definición, un valor positivo, del que el mundo teatral debe felicitar, por cuanto dicha multiplicidad genera una reflexión sobre el fenómeno no puede por menos de contribuir a su pujanza y mejora, asegurando al mismo tiempo, no sólo la exhaustiva descripción del mismo, sino también el enriquecimiento analítico que aporta la pluralidad de los enfoques consiguientes.

Si esta aseveración puede bien servir como punto de partida para trazar una rápida visual sobre el panorama de las revistas teatrales en España y en nuestros días, la misma impone también la necesidad de mitigar el efecto totalizador que de toda consideración global de un fenómeno en expansión cuantitativa y etiológica se deriva, aportando en lo posible una sistematización que permita ver los grupos, tendencias y orientaciones más allá de los elementos particulares que los integran. Así es como, en los párrafos que siguen, se atiende a varios objetivos, que van desde la enumeración de las revistas teatrales de mayor relevancia en el panorama crítico español de nuestros días¹, hasta la sucinta reflexión sobre las diferencias (de fines, expectativas y entidad) existentes en tan amplio conjunto. Si para lo primero resulta útil, según pensamos, agregar la mención de cada revista sus direcciones electrónicas (correo y página web), el segundo objetivo ha de tropezar por fuerza con obstáculos inscritos en la propia esfera de la actividad crítica en que se inserta el conjunto de las revistas aludidas, en tanto que dicha actividad presenta en su misma naturaleza una multiplicidad de géneros y manifestaciones difícilmente abarcable desde la simplicidad terminológica. Por ello, a fin de ordenar en lo posible el conjunto de acercamientos al hecho teatral que, a través de diferentes formatos y medios, se acogen al concepto general de crítica, hemos propuesto en otro lugar una diferenciación entre crítica inmediata y crítica de investigación,² que estimamos de utilidad para nuestro propósito, si bien habrá que tener en cuenta ahora la existencia, en el común de las revistas teatrales, de otros contenidos inspirados por objetivos tan variados como la información de actualidad, la divulgación o la atención a cuestiones de carácter profesional.

Hallamos así que a buena parte de las revistas teatrales convienen especificaciones funcionales que van desde la información sobre aspectos tan concretos como programación teatral, integrantes de compañías y recaudación por salas o espectáculos, hasta la actualidad más candente propiciada por su corta periodicidad, pasando por el ofrecimiento de servicios útiles para los colectivos profesionales a quienes se dirigen e, igualmente, por la amplia puesta a disposición de espacios para colaboradores o estudiosos, en el caso, sobre todo, de las revistas electrónicas.

La realidad es que, como se desprende del propio concepto de revista, la mayor parte de las dedicadas al teatro evitan la homogeneidad de sus contenidos, dando cabida a varias de las funciones que hemos señalado.

Buen ejemplo de ello, así como del florecimiento de las publicaciones periódicas dedicadas al teatro en los últimos años, son las revistas vinculadas a colectivos profesionales, o bien a asociaciones de diverso tipo, cuyos objetivos de utilidad directa a sus respectivos grupos lectores específicos se funden con otros varios tales como la información teatral, la divulgación de conocimientos, teorías o, a través de reseñas, obras de referencia notables. Dentro del primer grupo cabe destacar, en primer lugar, el medio que acoge este trabajo: **Las Puertas del Drama**. Revista de la Asociación de Autores de Teatro (aat@aat.es; web: www.aat.es); así como también a *ADE Teatro* (redacción@adeteatro.com; web: www.adeteatro.com), que corresponden, respectivamente, a los sectores profesionales de autores y directores; de igual modo, el colectivo actoral cuenta con *Actores* (www.uniondeactores.com) y con *Jokulariak* (www.autoresvascos.com). Entre las segundas, son varias las vinculadas a asociaciones no específicamente profesionales: *Artez. Revista de las Artes Escénicas* (publicidad@artezblai.com; web: www.artezblai.com), editada por la Asociación Artez Blai Kultur Elkartea; *Assaig de Teatre* (aiet@trivium.gh.ub.es), editada por l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET); *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, editado por la ASSITEJ; o *Fiestacultura* (www.cuatro.com/fiestacultura/) especializada en teatro de calle y fiesta.

También conjugan objetivos de carácter general con aquellos que emanan de su específica razón de ser un buen número de revistas vinculadas a entidades de diversa naturaleza, bien sea ésta docente, como ocurre con *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* (resad@resad.com), editada por la RESAD; bien institucional, como la asturiana *La Ratonera* (www.la-ratonera.net), la aragonesa *Revista del Circuito*, las burgalesas *La Tarasca* y *Aforo*, la gallega *Bulu-lú*, o las andaluzas *La teatral* (www.lateatral.com) y *Escenet*; bien, se trate, por último, de entidades relacionadas con la producción o la distribución teatrales, tales como las publicaciones *El Pateo*, *Teatros* (ambas de Madrid) o *TeatreBCN* y *Teatralnet*, que informan sobre las salas barcelonesas. Por su parte, del sector editorial procede la revista *Ñaque* (naque@cim.es; web: www.naque.es).

El siguiente grupo de revistas que mencionaremos deparan un mayor grado de concentración en sus objetivos, pues, si bien sus formatos presentan un carácter mixto que se materializa en una variedad de secciones, halla un evidente lugar entre sus contenidos la reflexión de alcance medio, bien sea porque el compromiso de tales publicaciones con la actuali-

¹ Un catálogo más completo de las revistas teatrales del presente y del inmediato pasado puede consultarse en nuestro estudio «Panorama de las publicaciones periódicas de investigación teatral desde 1990», en Romera Castillo, José (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 103-121. Lo publicado ahora en este trabajo tiene en cuenta, tanto aquel estudio, como las enriquecedoras aportaciones realizadas desde el Centro de Documentación Teatral por Berta Muñoz Cáliz, a cuyo rigor preciso y amable disposición debemos reconocimiento y gratitud.

² «Hacia una teoría de la crítica teatral», en *Teatro XXI*. Revista del GETEA, Universidad de Buenos Aires, número 18, otoño de 2004, pp. 14-21.

dad teatral da cabida entre sus páginas a la crítica inmediata o de obras representadas, bien sea porque la especialización de sus respectivos objetos permite acoger trabajos descriptivos de los mismos de relativa extensión. Si como ejemplos de estas últimas pueden ser mencionados *Teatra* (teatra@mimosa.pntic.mec.es) y *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas* (artteatral@teleline.es), el primer grupo cuenta entre sus filas, además de la *RGT. Revista Galega de Teatro. Información Teatral* (revistagalegadeteatro@hotmail.com con), a la que puede ser considerada decana de las revistas teatrales actualmente en vigor *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral* (primer-acto@dat.es).

El segundo sintagma de los dos que componen la denominación de *Primer Acto* nos introduce en un concepto de singular valor para el hecho teatral, cual es el de la actividad investigadora que tiene a éste último como objeto. En el ámbito universitario, marco propio para el desarrollo de esta modalidad que hemos denominado crítica de investigación, el término adquiere una precisión conceptual acorde con la condición de tarea específica que compete a las universidades y a sus profesionales. Así, permítasenos reproducir aquí la definición que nos parece explicativa en mayor grado del concepto de investigación: «La reflexión acerca del hecho teatral realizada de modo sistemático y elaborada según los procedimientos de comunicación científica basados en el permanente desvelamiento y, en su caso, crítica de las fuentes». En consecuencia, con dicho ámbito universitario se vinculan las revistas cuya función específica y, por lo general, exclusiva, es la investigación teatral: las contenidas en el servidor *Parnaseo* (<http://parnaseo.uv.es>), del Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia (*Stichomythia. Revista Electrónica de Teatro Español Contemporáneo y Arts Theatrica Contemporánea*); la editada —si bien con contenidos no únicamente teatrales— en la UNED por SELITEN@T, cual es *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (jromera@flog.uned.es; web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>) y *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* (www.teatrostudio.com), publicada en la Universidad de Alcalá. Sin duda, los veinte números que, a través de una periodicidad semestral, ha alcanzado *Teatro* en su no inintermitido periplo desde su número inaugural en el año 1992, contribuyen a hacer de esta revista una referente señero en el ámbito de la investigación teatral en español, aunque no más, ciertamente, que la cuantía y prestigio de los investigadores que en ella han publicado a lo largo de estos años, ni que la entidad científica de los trabajos editados.

Las posibles valoraciones sugeridas por el sucinto panorama trazado en este trabajo constituyen, además de una tentación para quien escribe, una inexcusable realidad para los lectores del mismo, quien con seguridad establecerán vínculos y proporciones entre los distintos grupos de revistas teatrales, así como entre las funciones y objetivos cubiertos en relación con la entidad del objeto estudiado. Asimismo, sería posible trazar (como sin duda hará el lector) un ramillete de consideraciones sobre el carácter espontáneo o inducido de

tales publicaciones, así como acerca de las condiciones de su financiación y subsistencia. Por nuestra parte, nos parece oportuno reiterar el único postulado que, por entrañar una cierta valoración, ha alterado el panorama estrictamente descriptivo que hemos procurado trazar: la cantidad y variedad de las revistas dedicadas en España al teatro componen, en sí, un factor hoy positivo y mañana esperanzador, cuyo efecto optimista deseamos reforzar mencionando algunas otras realidades relacionadas con el objeto tratado.

Así, es preciso señalar la aportación que, para el estudio del teatro, realizan revistas de contenido no enteramente teatral, tales como *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, *Ínsula*, *Revista de Literatura o Lenguaje y Textos*. Las citadas inscriben siempre sus trabajos en el ámbito de la crítica de investigación y, si bien la orientación de los mismos halla frecuente e intensa correspondencia con el carácter literario, filológico o didáctico de cada una, ello redundará — como hemos señalado — en una variedad de enfoques que enriquece tanto el fenómeno teatral como su descripción.

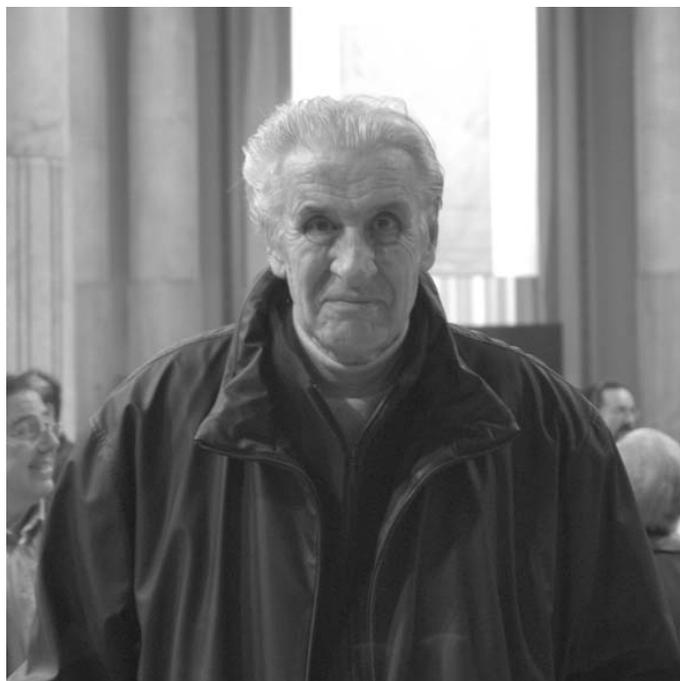
Igualmente, debe destacarse el avance de los formatos electrónicos, bien sea de manera paralela a los impresos (como ocurre ya en la mayor parte de las revistas mencionadas), bien, de manera creciente, en las que son concebidas desde su misma creación como revistas únicamente digitales. Entre estas últimas, habría que añadir —a las ya señaladas— el ejemplo de *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (www.elpasajero.com), así como resulta de interés y justicia mencionar la labor que, en este campo, está desarrollando la Biblioteca Virtual Cervantes, cuya sección de hemeroteca electrónica edita ya varias revistas teatrales (<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/>).

Un factor igualmente notable aparece constituido por el conjunto de medios que dan cabida a la crítica inmediata, especialmente referida a los estrenos teatrales. La misma es acogida, no sólo en los diarios de información general, sino también en revistas, especializadas o no, tales como *Reseña*, *Telva* y otras. A la señalada, unen los diarios la aportación constituida por sus respectivos suplementos semanales, menos importante, sin embargo, que la realizada por publicaciones dedicadas al ocio y a los espectáculos urbanos, tales como, entre otras muchas, *Guía del ocio* o *El duende de Madrid*.

Finalmente, la crítica teatral halla un último cauce de singular importancia, no sólo por el carácter de investigación que poseen los trabajos contenidos en este tipo de publicaciones, sino por la regularidad con que éstas aparecen en el panorama científico. Destacamos aquí las series constituidas por los *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, editados por las Muestras de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante; los *Cuadernos de Estudios Teatrales* del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga; los *Anuarios teatrales* editados por el Centro de Documentación Teatral (cdaem.mcu.es; web: <http://documentacionteatral.mcu.es/>); o los *Anuarios de las artes escénicas, musicales y audiovisuales* que edita la SGAE (eherrero@sgae.es; web: www.sgae.es). ■

José Monleón

[Una entrevista de Domingo Miras]



El pasado 8 de febrero se presentó en el Ministerio de Cultura una grabación en formato DVD de la Revista *Primer Acto*. El que una revista de tan larga trayectoria y tan abrumador prestigio aparezca en un soporte que permite tanta facilidad en el manejo de los índices y, por tanto, un acceso casi instantáneo al innumerable depósito de trabajos que permanecen entre sus páginas, fue un acontecimiento del que **Las Puertas del Drama** debía hacerse eco.

Una entrevista con José Monleón, el hombre de teatro fundamental que ha conducido *Primer Acto* desde sus remotos orígenes, era la celebración ideal de aquel acontecimiento, no tanto para insistir en las excelentes ventajas que nos ofrece el DVD, que es cosa evidente y ya sabida, como para que sus palabras y su pensamiento vengan a nuestras páginas en una larga entrevista que le permita explayarse a fondo, desvelar su pensamiento sobre nuestro momento histórico, la crisis de nuestra sociedad, y también sus ideas básicas acerca del teatro, el texto y la representación.

A través de sus palabras, Monleón ha analizado la actualidad política, sus contradicciones, derivadas esencialmente del desfase entre los cambios históricos y los criterios anacrónicos con que se afrontan, un desfase que la dramaturgia debe reflejar; o la incapacidad individual de adaptación, en tanto no prescindiera de los caminos trillados cuya ineficacia está históricamente demostrada, para proponer el avance prescindiendo de todo camino previo, sin más guía que el humanismo, la decisión de andar sin caminos... El teatro en cuanto expresión de la esencia multiforme de la vida, irreductible a clasificación y mensuración, las íntimas vivencias irrepetibles que subyacen en los subtextos teatrales, la libertad como conquista interior, criterio personalísimo y consciente para decidir la propia vida espiritual así como, desde ella, las grandes decisiones sobre las categorías primarias de la propia existencia...

Un Monleón extenso y profundo que reflexiona sobre temas trascendentes para **Las Puertas del Drama**.

Domingo Miras: Bueno, pues no sé; la verdad es que eres tú quien tendría que hablar más que yo, porque yo qué voy a preguntarte a estas alturas...

José Monleón: Contamos, contamos cosas los dos.

D.M. Realmente, lo que me sugirieron es que como recientemente ha salido este Índice de *Primer Acto* en DVD, deberíamos hacer uso de ello en nuestra Revista, y qué mejor que una entrevista contigo. Lo que pasa es que ya en la presentación del DVD en cuestión hubo unas palabras tuyas en las que te referías a la historia de *Primer Acto* como a un viaje en el tiempo a través de distintos temas... Y como no se trata de repetir ahora lo mismo, no sé, no me atrevo a preguntarte nada... aunque yo pienso que tal vez, lo que más interesa teniendo en cuenta que esto es una Asociación de Autores en la que estás como autor y como socio de honor...

J.M. Encantado, y muy honrado.

D.M. Pues quizá, enfocar el comienzo de esta charla en la consideración de que, puesto que *Primer Acto*, como dices en el DVD, se ocupa de los autores españoles, tal vez no estaría mal que ampliaras un poco toda esa trayectoria de atención a los autores españoles que ha registrado la historia de los miembros de la AAT, sus escuelas, sus tendencias...

J.M. Yo lo que creo, por si os vale, lo creo yo, lo crees tú y lo creemos muchos, es que tenemos como varias historias simultáneas y sólo se cuenta, en general, una y luego resulta que igual que hay una historia política de la sociedad española donde se registran determinados hechos, se omiten otros que además ni siquiera sabremos nunca, está la necesaria historia de estos hechos subterráneos. La cantidad de cosas importantes e ignoradas que han ocurrido en este país seguramente, y personas admirables que porque no han tenido poder ni si quiera existen, no sabemos que existen y que también en este campo del teatro se ha producido una dualidad entre una historia que es la que la gente cuenta, que yo creo que hay un nivel más, más... vamos a decir más elemental, más meramente comercial pero incluso en el buen nivel, cuando se habla de los clásicos, de ciertos autores, uno tiene la sensación, yo la he ido teniendo con los años, de que hay un estereotipo para entender la vida, y la gente, en lugar de enfrentar la vida, enfrenta el estereotipo de la vida que es lo cómodo, pues también tengo la impresión de que lo que entendemos por historia del teatro es la historia del teatro aceptado, pero además hay otra historia del teatro que correspondería a una sociedad no aceptada, a unos proyectos políticos no aceptados, a una necesidad de transformaciones sociales no admitidas, a un mundo que frente a la religión ha tenido posiciones de independencia, un mundo que probablemente está todo en el infierno, probablemente, y que ese teatro que está fuera, esa sociedad que está fuera, ese mundo que está fuera, realmente es el mundo al que uno pertenece y no al mundo que le proporcionan como estereotipo.

No cabe la menor duda que el texto llega a muchos sitios donde jamás llega el espectáculo o la representación.

Yo creo que *Primer Acto*, desde una intuición —porque en el fondo era una intuición—, empezaba por saber que la España de Franco no podía ser ni España ni mundo ni nada, era una invención super-estructural como dicen por ahí, según la cual todo eran categorías, pero eso no era lo que eran las cosas, las cosas eran sustituidas por banderas y yo creo que en la lucha de los autores españoles, en la búsqueda inmediata de autores latinoamericanos, y hasta últimamente, cuando nos hemos asomado al teatro árabe, yo siempre he sentido que el teatro podía ser un espacio y en ese sentido los autores serán decisivos ¿por qué? pues porque los espectáculos puedo yo no verlos y aunque el teatro sea espectáculo, resulta que el libro o el texto tiene una capacidad de permanencia y de viaje que no tiene un espectáculo. Entonces, bueno, admitamos que el texto no es el espectáculo teatral, pero no cabe la menor duda que el texto llega a muchos sitios donde jamás llega el espectáculo o la representación.

Por eso yo creo que en una visión moderna, la relación que antes siempre establecíamos en términos generales y que yo la sigo estableciendo y tú también, entre lo que es literatura dramática y lo que es representación, sin alterar para nada ese principio, lo cierto es que hoy tenemos un hecho nuevo, que es una nueva necesidad que tenemos, que yo tengo y muchos tenemos, de conocer el teatro de otros lugares, y sólo la satisface la lectura de textos, puesto que no podemos ver el teatro de esos lugares.

En ese sentido, yo creo que desde *Primer Acto* para mí siempre ha sido fundamental en esa necesidad de asomarnos a esa historia no reconocida, esa historia inexistente oficialmente, esa historia que está fuera de la crónica, buscar en los autores teatrales quiénes daban testimonio y quiénes emergían de esa realidad no reconocida porque el teatro, y ese es otro tema importante también: el teatro se ha caracterizado en función de su público, de su demanda y de sus características por ser profundamente servil a la historia reconocida; seguramente hay otras, la novela o la poesía, probablemente siempre ha habido una poesía marginal importante, pero el teatro que está en los libros, el que está en la Sociedad de Autores, el que ha registrado, ha dado dinero, es un producto totalmente enclavado, encuadrado en la sociedad reconocida; por eso, el autor de teatro como tú, y como tantos autores que son amigos míos y yo conozco que no pertenecéis a ese cuadro de valores que determina la sociedad reconocida de nuestra época, habéis tenido que construir un teatro que es casi el único testimonio que tenemos muchas veces, no sólo de la exis-

A esa España escondida la tiene la España dominante metida en el cajón y, cuando le conviene, la saca y la pone sobre la mesa.

tencia de esa otra sociedad, sino de la existencia de ese otro teatro que corresponde a esa otra sociedad, y por eso habéis tenido siempre tantos problemas para estrenar y yo he tenido tantos problemas para dedicarme a esto y hemos tenido tantas gratificaciones al mismo tiempo.

D.M. Pues es verdad. Bueno, lo que pasa es que *Primer Acto* siempre ha estado guiando a la sociedad digamos oscura, a la sociedad marginal que viene quizás de 1812 de las Cortes de Cádiz, una sociedad subterránea cuya existencia se obstinan en negar y sin embargo está ahí, y hay quien se acerca a ella y la conoce más o menos, en la medida en que le dejan.

J.M. Y además una cosa espantosa, Domingo, que es que está escondida, pero cuando hace falta presumir de lo que hay que presumir, sacan a Valle y sacan a Lorca y se les olvida que a uno lo fusilaron, y al otro lo amargaron, que no estrenó... O sea, que a esa España escondida la tiene la España dominante metida en el cajón y, cuando le conviene, la saca y la pone sobre la mesa.

D.M. Iba a decir que *Primer Acto* pertenece plenamente a esa España y ha estado siempre al día, en el sentido de que a lo largo de tanto tiempo, los autores no reconocidos se han sucedido, han tenido distintas escuelas, distintas tendencias o estilos, y *Primer Acto* siempre las ha reflejado puntualmente, siempre exponiendo cada una de ellas, calificando a los autores nuevos, los realistas, simbolistas, los de los 80, los Bradomín, etc., etc. Todos ellos han ido siempre de la mano de *Primer Acto*, y *Primer Acto* los ha estado sacando arriba en la medida de lo posible y, por supuesto, si no los hubiera acogido *Primer Acto*, todos estarían en el fondo de la absoluta inexistencia.

J.M. Y corriendo absolutamente con una experiencia teatral que también significa corriendo el riesgo porque tu sabes que, bueno, cuando salimos esperando que fuera el primer número de una nueva revista, resultó que para mucha gente era un camelo, era una cosa que no tenía ningún valor, y pasaron cinco o seis años y la revista se hizo un clásico... y yo creo que nosotros, en *Primer Acto*, muchas veces hemos corrido el riesgo de aventurar un camino y que luego ese camino no ha seguido siendo inalterable, pues nosotros no nos hemos esperado a que un camino estuviera afirmado para publicarlo sino que cuando nos ha sonado, (cuando digo «nos ha», me refiero al Consejo de Redacción, la gente que se ha incorporado), cuando hemos hablado y cuando un texto nos ha parecido

que realmente sí respondía a lo que se estaba necesitando en un momento dado, pues ese texto lo hemos puesto y en muchos casos los textos de *Primer Acto*, en determinados períodos han sido un referente para los grupos, para los teatros, para la gente, en otros momentos han sido textos que no han encajado, pero a nosotros eso no nos ha alterado porque realmente yo creo que hay, como en todo, márgenes de error, y más aquí, que juegas al riesgo, hemos jugado siempre autores, o casi siempre, autores no reconocidos porque incluso cuando empezamos, yo me acuerdo que ponías por ejemplo Arthur Miller, luego sí, Arthur Miller ha sido todo, pero en aquel momento yo me acuerdo cuando hicimos *Las brujas de Salem* por ejemplo aquello nos costó allí una pelea con López Rubio que había hecho la adaptación, porque López Rubio decía que era teatro histórico y ya tuvimos un enfrentamiento diciendo: mira, Pepe, no es teatro histórico, es teatro político que utiliza un episodio histórico pero que tiene que ver con... —¡ah no no! eso son como manipulaciones ideológicas y tal... Y él, el hecho de que nosotros le habláramos de la «caza de brujas»...— Pero, ¿qué tiene que ver la «caza de brujas» con un episodio que ocurrió hace no sé cuántos años?

O sea que también era un momento en que ni siquiera Arthur Miller tenía la significación que luego tuvo, y que nosotros pensábamos que ya tenía, y hemos, yo creo que hemos apostado a muchas cosas y lo mismo ocurrió con el teatro latinoamericano cuando pusimos a Buenaventura y demás, también la gente decía pero bueno, tanto latinoamericano, ¿pero por qué tanto latinoamericano? Y luego resultó que esa corriente funcionó. Y luego una cosa importante, ya hablando de autores también, Domingo, yo creo que se ha producido algo que no sé si es así como se dice, no lo sé, pero nuestra revista es una revista española y no es una revista nacional, yo creo que el punto de vista es español pero nunca hemos tenido en cuenta, al contrario, si uno era de aquí o dejaba de ser de aquí.

Nosotros nos sumamos a América Latina cuando vimos que el teatro latinoamericano tenía que ver con el nuestro, nos hemos ocupado del mundo árabe cuando hemos pensado que lo que ocurre en los países árabes tiene que ver con lo nuestro y en general nos hemos sumado a Europa por lo mismo y no hemos hecho una obra checa porque es buena o no, sino si es una obra, de donde sea, que tiene interés pero que además, desde la perspectiva española, tiene interés, y conciliar en la medida de lo posible esa idea de que una cosa ni es extraña ni es local, porque hay un espacio, que yo creo que es un espacio donde yo quisiera vivir, en que las cosas son nuestras y al mismo tiempo son de los demás y las cosas que son de los demás al mismo tiempo son nuestras. Si una cosa es sólo nuestra o es sólo de los demás, entonces la relación no existe y yo creo que en *Primer Acto* hay muchos textos que están un poco a caballo de lo que tiene que ver con la vida española y lo que tiene que ver con la vida de otros lugares y hay una relación...

D.M. Sí, no solamente los textos, sino todas la revista, la revista en su conjunto.

J.M. Buscando ese espacio de encuentro.

D.M. Sí, sí, sí. Una situación que es propia de una intercomunidad, un mundo interdependiente...

J.M. Eso es un intento que hay y con las comunidades españolas, como las llaman ahora, pues también ha sido lo mismo, hemos hecho nuestros números catalanes, nuestros números gallegos, en fin, nuestros números extremeños, y yo creo que nunca hemos caído en la trampa del nacionalismo, lo que yo creo es que es una cosa importante y además a mí me parece, Domingo, que eso es una cosa de salud teatral y de salud social y que a lo mejor una de las cosas que hoy nos están denunciando la enfermedad social del mundo es la escasa capacidad tanto por parte de los lectores, como de los espectadores, como de los críticos y de muchos autores de asomarse a un espacio más común que dicen, bueno, yo el mundo desde mi casa naturalmente, no, no, no se trata de hacer ningún tipo de esnobismo, pero yo desde mi casa quiero ver más cosas y hay mucha gente que dice: no desde mi casa para mi casa y yo eso lo hecho de menos, y es curioso que el franquismo que tú también lo viviste, que era una propuesta tan autárquica, tan españolista, tan imperialista, que tanto nos cerraba las fronteras yo creo que aquello generó una especie de pensamiento político por el cual queríamos saber como eran determinadas cosas y nos parecía que eso no era traicionarnos a nosotros. En cambio yo creo que hay mucha gente que en eso se arma ya un pequeño lío y cree que tiene que hablar sólo de lo que le pasa en su casa porque lo otro es esnobismo, o que está fuera de lugar o que es pensamiento único, ¡qué sé yo! Todo lo que sea salirse de casa es peligroso y yo creo que nosotros fuimos una generación que, justamente porque nos cerraron las puertas de la casa, nos asomamos por las ventanas, porque no asumíamos que teníamos que vivir dentro de casa.

D.M. Lo que pasa es que ahora hay quienes están en una casa tan encerrados y tan contentos creyendo que están en el mundo, y están en su casa desgraciadamente porque el resto no existe, sólo existe la casa que creen diseñada por ellos, que es una casa creación suya pero no sé hasta que punto, porque realmente no se puede, no sé, quizás me equivoque, pero no se puede habitar un espacio, por mucho que nos satisfaga, que sea tan cerrado que carezca de ventanas al exterior, eso es una celda, no es una casa.

J.M. Yo creo que eso es un espacio vegetativo pero que no es un espacio de creación. Me parece muy bien que un terrateniente, o qué sé yo, el alcalde de un pueblo, piense que con estar en el Ayuntamiento y tomarse el vermú y luego hacer el pleno, yo que sé, eso sea una vida política satisfactoria. No se trata de criticar en ese sentido la vida de nadie, pero lo que sí es contradictorio es que uno elija cómo escribir el mundo, y al final, en vez de escribir el

Es contradictorio que uno elija cómo escribir el mundo, y al final, en vez de escribir el mundo, escriba las excelencias de su cocina.

mundo, escriba las excelencias de su cocina y las excelencias de su casa.

Yo sí creo que ahí hay una contradicción y además a mí me parece, no sé si también nos vamos muy lejos, pero a mí también me parece que esa va a ser un poco histórica, esa va a ser una característica de nuestra época: cómo un día se produjo una comunicación por desarrollo científico o por desarrollo tecnológico, por el desarrollo de las armas de destrucción, por el desarrollo de los medios de comunicación, se produjo una especie de interacción del mundo y estamos en pleno asistiendo a la resistencia feroz del viejo mundo a dejarse desplazar por las nuevas realidades. Es como si hubiera un sistema de principios que prevalece; por eso la historia, yo creo, y la política de hoy, tantas veces parece absurda en el sentido del teatro, igual que en el teatro del absurdo, muchas veces hay una política del absurdo y yo creo que esa política del absurdo, como ocurría en el teatro en cierto modo, es el resultado de una interpretación de la realidad o un sistema de interpretación que fue elaborado cuando la realidad era distinta y se está por un lado teniendo conciencia de que la realidad ha cambiado y se manejan términos del cambio y al mismo tiempo se quieren mantener principios que pertenecen a otra época y uno siente el choque entre este sistema interpretativo del mundo y la realidad. Lo que está ocurriendo en el Mediterráneo, la guerra de Irak, cómo Estados Unidos ha llevado todo este problema, cómo es posible que hace un año oyéramos que el país más poderoso de la tierra prescindía de Naciones Unidas y lo iba a hacer todo solo y no sé cuántas cosas más, y ahora de pronto viene a Europa y está queriendo juntarse con todos, pero al mismo tiempo en su política nacional para ganar votos todavía hace cuatro días que el señor Bush reprochaba a Kerry su visión de lo multilateral y él se presentaba como el campeón que iba a defender a los norteamericanos porque por encima de todo estaban los norteamericanos, y entonces digo: bueno, pues si decía aquello porqué ahora se pone a decir lo contrario, olvidando que era una persona que representa también o representaba la América dura, y ahora resulta que los dos quieren ganar las elecciones con una imagen de la América dura, y se ponen de acuerdo para exportar una imagen de la América que aboga por la multilateralidad y estamos continuamente no entendiendo nada, y yo creo que eso viene de que el mundo está moviéndose y no vale el sistema métrico con el que se está midiendo el mundo en esa especie de ajuste continuo. Por eso, mira: los políticos mienten, pues también la

mentira tiene una nueva lectura, porque yo creo que cuando un político ha dicho determinadas cosas el lunes y el viernes dice otras, es porque la realidad se movía y el principio que él le aplicó el lunes ya no lo podía aplicar el viernes. Es que no sé si me explico bien, pero yo creo que ese es un poco el tema y que es un tema muy importante para la autoría teatral, y que la autoría teatral tiene mucho que hacer en la medida en que sepa expresar ese desconcierto que está viviendo el mundo, que no es sólo como era en nuestra época. Yo creo en el espacio personal y el espacio social, porque he vivido muchos años en los que estaba claro lo que pertenecía al espacio social y al espacio individual y a mí me parece que esa especie de caos o de absurdo en la interpretación de la historia que estamos viviendo, es el que ha creado una realidad en que tanto el espacio personal como el espacio social son inseguros y pienso que esa inseguridad viene de que se están inventando soluciones pragmáticas, soluciones utilitarias; que se ha sustituido el problema de unas hipótesis personales y unas hipótesis sociales por la respuesta utilitaria de lo que

Hasta hace poco tú lees las obras y ves que los autores sabían donde estaban, y el hecho de que hoy muchos autores escribáis como sin saber donde estáis, me parece que es un mérito del autor; más que un mérito, una necesidad.

hay que decir en cada momento, lo que conviene para resolver ese presente y ese momento. Esa pérdida de perspectiva del discurso es la razón de la crisis histórica actual y, claro, yo creo que los autores teatrales siempre habéis sido importantes y habéis funcionado y sois necesarios porque habéis sido capaces de situar los conflictos personales en una cierta perspectiva, siempre las obras de teatro van hacia algún lado, el personaje va hacia algún lado, y yo creo que en este momento resulta muy difícil ir hacia ningún lado precisamente porque la historia no está siendo interpretada como es, está siendo interpretada como era interpretada antes y por eso hoy las guerras, me parece a mí, parecen anacrónicas, no sólo crueles sino anacrónicas, cuando en otra época la guerra no era anacrónica. La sociedad tenía un sentimiento de que la guerra tenía su preciso momento, y ahora la guerra es como una especie de estupidez, y los muertos en la guerra ni siquiera son víctimas, es algo mucho peor, son como...

D.M. Innecesarios.

J.M. Innecesarios, exactamente. Quizás todo eso es lo

que a mí me parece que está creando una nueva percepción del mundo y ahí es donde yo creo que la dramaturgia tendría y tiene que hacer mucho y a mí me gustan mucho las obras en que siento que el autor está queriendo moverse por ahí.

D.M. Sí, lo que pasa es que el autor está en un conflicto, pues interpretar poéticamente la actualidad es muy difícil, realmente utiliza una metáfora y la metáfora puede sugerir una interpretación correcta o no, y el propio autor ni si quiera sabe en qué medida puede interpretarse la metáfora que ha puesto en los papeles.

J.M. Claro, pero eso es muy importante en tu teatro, es una de las virtudes que a mí me han parecido buenas en tu teatro y en el de los compañeros del teatro español. Yo creo que mucha gente dice que no hay buenos autores españoles, mucha gente lo dice precisamente porque ese terreno resbaladizo en el que los autores se colocan, para ese tipo de persona que juzga es como debilidad autoral, porque lo que le gustaría es que el autor se moviera en España, como ocurría hasta hace poco, porque hasta hace poco tú lees las obras y tú ves que los autores sabían donde estaban, y el hecho de que hoy muchos autores escriban o escribáis como sin saber donde estáis, a mí eso me parece que es un mérito del autor; más que un mérito, una necesidad, porque está reflejando una época en que sabemos que la manera de entender el mundo tiene que cambiar, nos tiene que cambiar y, sin embargo, eso que el autor expresa a muchos les parece debilidad, mientras que yo creo que eso es una necesidad. El otro día a mí me pedían, en relación con este homenaje a Rodríguez Méndez, amigo y persona...

D.M. ¿Es el lunes, no, cuando le hacen el homenaje?

J.M. Sí, al que todos queremos y admiramos, pues entonces me dice el de *ABC*, periódico con el que yo no colaboro ni tengo ninguna relación, y me llama el director muy amable y me dice: mira tenemos una nota sobre Rodríguez Méndez... y supongo que la razón de esa llamada es porque en el libro que ha publicado Roberto hay un trabajo mío y, total, debió pensar que yo lo hiciera: bueno, pues, yo, encantado. Bueno, vamos a ver, si yo tuviera que definir a Rodríguez Méndez como autor, ¿qué sería para mí lo más importante? y ves, para mí lo más importante de Rodríguez Méndez es precisamente que cuando habla de los hijos, los opositores, cuando habla de los qu inquis, cuando habla del Pingajo, son como gente que no es capaz de encajar en la historia, es como la gente desencajada, es el tipo que nace y tendría que ser el personaje así, y de pronto es un tío que da vueltas, todo es gente que da vueltas porque no encuentra la manera de establecer una relación coherente entre su propia vida y el espacio social histórico en el que vive, entonces esta especie de expulsados del orden es muy representativa, porque yo creo que eso es bastante general, hoy somos muchas las gentes que estamos expulsadas del orden, y eso es lo que hace que mu-

chos piensen que ese teatro es un teatro que no funciona, mientras yo creo que ese teatro, cuando está planteado con seriedad, es la gran aventura autoral de esta época y eso es lo que los autores debieran transmitir. Yo me acuerdo de Alberti una vez que decía «nos falta que todas estas catástrofes contemporáneas no han tenido su Dante, el teatro no ha sabido estar a la altura de las catástrofes contemporáneas, no se ha construido un arte teatral que sea realmente el correlativo del Holocausto de la guerra mundial y del hambre...», pero ahora el tema sería que dónde está y dónde tenemos el teatro de este desconcierto, y fíjate que de pronto hay que pensar que autores como Beckett expresaron el desconcierto y todos tuvimos el sentimiento de que sí lo expresaba, por eso fue el éxito de este hombre, y el señor Chéjov, en su momento, expresó también otro desconcierto histórico ruso, que presagiaba la revolución y lo supo expresar, y ahora por tanto yo creo que el teatro en su conjunto tiene que encontrar y tiene que buscar la manera de expresar esta disincronía entre el tiempo que vivimos y todas las claves intelectuales, metodológicas, ideológicas que nos dan, por eso las explicaciones, yo lo siento, pero a mí muchos políticos... algunos no, por ejemplo el discurso de Zapatero es un ejemplo muy claro. Zapatero hace un discurso moral que a mí me parece perfecto, yo cada vez que le oigo estoy completamente de acuerdo con lo que dice en las Naciones Unidas, lo que ha dicho aquí, el terrorismo se excluye no solamente con soldados y policías, hay que reafirmar la democracia, si queremos que no haya terroristas islámicos, o islamistas, mejor dicho; hay que abrir diálogo y entenderse... en fin, yo encuentro que hay todo un razonamiento y es muy curioso que determinados políticos, cuando habló, por ejemplo, las Naciones Unidas, dijeron en la prensa española que su discurso había sido cómico, que había dado risa, y de pronto dices: ¿cómo?, ¿aquí qué pasa?, ¿cómo hablar de la paz en un momento que se está matando la gente da la risa?

D.M. Sí, pero bueno, aquella idea de la alianza de civilizaciones la ha recogido Coffi Anán a su vez, o sea que se está aceptando por la gente con criterio... lo que pasa es lo que tú dices, o sea, que tenemos seguramente una concepción todavía humanista de la moral, pero la moral y el humanismo han desaparecido, porque se ha vuelto todo el mundo totalmente pragmático como tú has dicho antes, y ese pragmatismo es el que captura a los países pobres por medio de los bancos mundiales para exprimirles hasta lo último, hasta lo último, hasta lo último, y sin embargo, a pesar de eso, creemos conservar una moral del siglo XVIII, humanista.

J.M. Pues ahí estamos con el problema. El problema yo creo que es fantástico y en este momento a mí me parece importante es que yo, en mi vida, y tú también, hemos asistido a varias propuestas. Yo cuando era pequeño a la primera que asistí fue a la religiosa, y el catolicismo, pues bueno, eso ya no era la primera comunión, a mí me parecía

que aquello podría ser muy bonito y luego, cuando uno se hace jovencito, no mayor, jovencito, jovencito, pues ve que una cosa es lo que dicen los evangelios y otra cosa es la iglesia que no tiene nada que ver o poco que ver; luego llegaron las posiciones de nuestra izquierda, una sociedad sin clases, un mundo justo, ahí, ahí, de cabeza, ahí, y luego te enteras de cómo ha funcionado, o ves cómo ha funcionado eso y el propio fascismo, que no nos lo creímos, pero para los que se lo creían también, necesitaban un mundo sin clases y un mundo justo, y también con su literatura... yo comprendo, he conocido gente, pero claro, todos se han ido corriendo como nos hemos ido corriendo todos de todas partes porque también hemos querido andar por una serie de caminos, y yo creo que justamente hoy lo que sería importante es la conciencia de la crisis de todos esos caminos, que esos caminos no funcionan, y claro, ya empezamos a sospechar una cosa clarísima y la última es esto que estamos hablando, que ahí viene a cuento mi reflexión de que ese camino del fondo monetario y de el rico explota al pobre y tal, que eso no va a hacer feliz ni siquie-

Creo que el teatro en su conjunto tiene que encontrar y tiene que buscar la manera de expresar esta disincronía entre el tiempo que vivimos y todas las claves intelectuales, metodológicas e ideológicas que nos dan.

ra al rico, es decir, que ese camino tampoco funciona.

Por la misma razón que el capitalismo un día entró en crisis cuando dijo si no subimos los salarios y no damos seguros sociales, viene a la revolución, entonces yo creo que también eso ha llegado a su fin. Entonces, ¿qué hay que hacer? si yo propongo otro camino, tú ya sabes que en este momento yo no quiero que nadie me proponga un camino porque la situación, la historia, lo que nos ha demostrado es que para andar no hemos de andar por los caminos porque por los caminos, cuando andas, vas por el camino que te han puesto y que esa no es la solución, y ahí es donde yo creo que estamos en un punto en que se ha como estancado el discurso, está la gente: unos defienden esto, otros defienden aquello y yo creo que el sentimiento general es que para avanzar no hay que avanzar por ningún camino, hay que avanzar de otra manera, y ahí es donde está, y fíjate que te lo digo con la palabra humanismo: es curioso que en una palabra como humanismo, que está ligada a un concepto tradicional, que es un concepto antiguo, desde el siglo XIX, y el XX se perdió completamente, y ahora es una palabra que se vuelve a usar; y se vuelve a

usar, pero ya no significa lo mismo que antes, el humanismo ahora para mucha gente y para mí significa justamente avanzar sin camino, que no te digan la opción es esta, esta, esta, sino otra vez, la opción soy yo en tanto que persona y yo en tanto que ser humano tengo que encontrar una manera de avanzar y no me diga usted que tengo que elegir entre este, este y este camino porque para yo avanzar tengo que eliminar los caminos y, por eso, a lo mejor lo que digo es un poco... no lo planteo como que sea eso, pero que sí es una situación que pone en crisis lo que eran las respuestas que teníamos, hoy queremos ver las cosas de otra manera.

D.M. Sí, evidentemente por seguir hablando del expolio criminal que están ahora haciendo, explotando a los países débiles hasta el extremo máximo, esto no tiene salida, la única salida posible es la rebelión por la desesperación, es la temida invasión de los bárbaros, frente a la que sólo se ocurre blindar las fronteras y la «guerra preventiva».

J.M. Lo que se está viendo en Irak, y ya se están dando cuenta yo creo, es que los americanos se han apoderado del país, pero cada día mueren 45 o 50 personas, porque es que ahora los pobres no tienen cañones ni tanques pero sí tienen una bomba. Ya no tienen piedras, como los pobres de otra época, cuando el poder tenía un fusil y una metralleta y el otro tenía una piedra, ahora el problema es que el poder tiene bombas atómicas y los otros tienen bombas pequeñitas pero que para matar a 40, ya les vale.

D.M. Va a ser ingobernable ese país, incluso a largo plazo.

J.M. Vamos a ver, si yo es que creo que el conflicto está ahí y a mí me parece que el teatro es un lugar maravilloso para que los autores planteen ese tipo de situaciones, sobre todo porque, y volvemos otra vez a la palabra humanismo, sobre todo porque el teatro, y tú lo sabes también mucho más que yo, Domingo, tiene una cosa maravillosa, que es que la medida del teatro es el personaje. Al final de nada vale ni una historia ni una circunstancia, que tú puedes inventarte lo que te dé la gana, que como el personaje no funciona, la obra de teatro no existe: entonces, el teatro existe en la medida en que el personaje es el catalizador, porque el personaje es el que tiene que decidir, es el que

El teatro ha sido invadido por muchos lenguajes de gentes que no saben lo que es el teatro, que creen que el teatro puede ser manejado con criterios que excluyen la naturaleza misma del teatro.

muere cuando muere.

D.M. Pero, es que son tan estructuralistas estas gentes, que dicen que nada de personajes...

J.M. Nada, que digan lo que quieran, esos no van al teatro, yo creo que también es otra cosa, a mí también me parece que el teatro ha sido invadido por muchos lenguajes de gentes que no saben lo que es el teatro, que creen que el teatro puede ser manejado con criterios que excluyen la naturaleza misma del teatro. Yo he oído hablar a gente que ha dicho muchas cosas, por ejemplo la teoría de la recepción: «es que el nuevo espectador, hay que dirigirse a un nuevo espectador que cuando vea la obra de teatro no la perciba con arreglo a los criterios tradicionales sino que sea capaz de construir él la obra». Yo he leído que es un espectador nuevo, he leído páginas ya muy poéticas, pero te juro que hace años que sin saber esas palabras yo sabía que eso era un espectador teatral. El que haya habido que dar tantas vueltas para decirme que un espectador teatral no es uno que recibe pasivamente la obra de teatro sino que es uno que la enfrenta con su propia imaginación y su propia experiencia, eso yo lo sabía hace muchísimo tiempo, pero no sabía que se podía decir de esa manera, y yo creo que hay muchas cosas que las gentes del teatro sabemos, aunque no las hayamos teorizado, y que ahora hay una cierta invasión teórica que lo que hace es creer que al clasificar, al dar unos nombres, al ordenar, cree que está descubriendo un material y no está descubriendo nada, muchas veces lo que hace es confundirnos y empobrecer el discurso y hace que gente que se despista y se pone a hablar de teatro, a los dos minutos no sabe si está hablando de química o de física o de qué está hablando, y yo creo que el teatro tal como lo hemos entendido una serie de

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>

personas, y me incluyo yo y mucha gente que conozco, ya ha integrado todos esos elementos de la recepción, de la creación escénica, de la lectura escénica, del actor. Todo eso está dicho y vivido por el gran teatro del siglo XX y lo que ocurre es que en un momento determinado se ha disparado, yo creo, una lectura especialista que a mí me parece que no roza los escenarios, sino que es una cosa que queda como al margen, es como si se hubiera construido un catalejo para mirar el teatro, pero el teatro es el teatro y el catalejo es el catalejo, y hay mucha gente que no quiere ver el teatro, lo que quiere ver es el catalejo y entonces yo creo que hay mucho de eso aunque, evidentemente, siempre venga bien una profundización y una reflexión sobre el teatro. Pero el teatro tiene un elemento —y eso también en el campo de la autoría es muy importante— el teatro tiene un elemento de emoción, digámoslo así, y la emoción no es el catalejo, el catalejo no sabe nada de la emoción, no sabe nada de la emoción porque una misma historia y un mismo personaje va a emocionar a uno y a otro no le va a emocionar nada, y a uno le va a hacer llorar y a otro no le va a hacer llorar y querer reducir eso a categorías generalizables es un error, es un error. Mira, yo cuando tenía... (dirás, hombre, pues es una anécdota pero, ¿qué ser humano no está hecho de anécdotas?), cuando yo tenía 10 u 11 años en la España republicana y ya entraron los nacionales, un señor soldado nacional violó a una persona de allí; las fuerzas las mandaba Camilo Alonso Vega. Entonces, las mujeres de aquel pueblo fronterizo, en la Costa Brava... Yo estaba ahí cuando acabó la guerra... Pues, bien, por la mañana al día siguiente las mujeres fueron a protestar, no sé si de negro, porque la muchacha, Lola se llamaba, había sido violada. Y Camilo Alonso Vega decidió hacer un gesto: aquí vamos a dar ejemplo, porque le decían: ¡como vosotros (en catalán) que sois cristianos y nos traéis el orden, etc., etc.!... Entonces, el tipo hizo un juicio sumarísimo: en un cuarto de hora localizaron al violador, y ya localizado, le identificaron, le condenaron en juicio sumarísimo que duró media hora, le condenaron a muerte y lo mataron en la plaza del pueblo, justo en la parte de arriba de la plaza, y me llevaron a verlo, yo tendría 8 ó 9 años y vi fusilar a ese muchacho.

D.M. Pues vaya experiencia para esa edad...

J.M.A ese muchacho lo llevaban en un camión, bajó del camión, se lo llevaron, y lo llevaban como si fuera un héroe porque había sido un soldado que había hecho toda la guerra y al mismo tiempo le iban a fusilar y antes de fusilarlo... yo tenía 8 ó 9 años, el teniente o el que mandaba el pelotón de ejecución dijo: «Vamos a fusilar a un compañero que merece todo nuestro respeto porque luchó por España e hizo la guerra y no sé que y no se cuantos, pero cometió un acto inaceptable y ha sido condenado, así que lo condenamos por lo que ha hecho, pero queremos expresar nuestra admiración por su condición de soldado». Yo tenía 8 ó 9 años y a mí aquello ya me hacía unos escu-

rucucus el verlo, como comprenderás, y al hombre este lo mataron, cae al suelo, lo tapan con la bandera nacional y se lo llevan como si fuera un héroe. Pues yo a eso no le he dado más importancia, pero estoy convencidísimo de que en mi proyección emocional, en mi manera de ver el teatro, eso ha quedado ahí. Creo que es generalizable, eso sirve también para otra persona que tuvo otra experiencia y que... fíjate que incluso, los brechtianos y la gente más inteligente dentro de los campos del teatro épico siempre ha planteado lo mismo: es malo el teatro que no tiene en cuenta las circunstancias sociales, las relaciones de producción, el grupo social al que uno pertenece, pero es igual de malo el teatro que no tiene en cuenta la singularidad intransferible de un personaje. Pues a mí aquello, piense yo como piense, haga yo lo que haga, tenga Franco o tenga democracia, a mi alrededor hay un elemento esencial, que es que yo vi y viví aquello y otro no lo vivió, pero vio otra cosa, claro... eso es lo que yo creo que escapa absolutamente al tipo que coge el material y empieza a clasificarlo como si fueran las piezas de una ferretería que dice aquí los clavos, aquí las tuercas, aquí las no sé que, y a mí me parece que el gran teatro se escapa siempre por eso. Y es que el personaje, el teatro, está siempre lleno de rincones, de contradicciones, de paradojas, que emergen de esas realidades íntimas de las que el escritor es portador y que a lo mejor no lo entiende nadie, sólo lo entiende el escritor y el escritor lo pone porque necesita ponerlo y el que lo lee no sabe, no tiene ninguna significación para él y en ese sentido a mí me parece que la crítica literaria es mala en general, y la crítica teatral es muy mala en general, porque intenta someter lo que es la expresión de una realidad personal metida nada menos que en la existencia social, intentar encontrar las categorías para clasificarlo y para hacerlo comprensible. Si no se puede hacer comprensible, que no sea comprensible; pero reducir una cosa a pequeña para que sea comprensible, no, porque esa cosa pequeña que se comprende ya no tiene nada que ver con la cosa originaria y yo creo que estamos reduciendo a categorías menudas y manejables expresiones humanas que son lo propio del hecho teatral, que son conflictivas, paradójicas, y que ahí está la grandeza del teatro, en esa especie de resistencia a la clasificación.

Yo creo que ese es un problema, y luego hay otro tema

Es malo el teatro que no tiene en cuenta las circunstancias sociales, las relaciones de producción, el grupo social al que uno pertenece, pero es igual de malo el teatro que no tiene en cuenta la singularidad intransferible de un personaje.

El teatro ha jodido tanto en un momento determinado a la religión y al poder, porque si hubiera sido sólo contar historias, el teatro no habría molestado a nadie, pero el teatro es que creaba existencias.

también que yo creo que los autores tenéis; a mí, en *Primer Acto*, también me preocupa mucho eso que tiene que ver con lo que estamos hablando, es un problema un poco, digamos, de subconsciente compartido. Tú escribes cosas y eso explicaría porqué las generaciones entienden mal, porque de pronto autores de una generación escriben, y luego llegan los espectadores de otra generación y ya no se entienden porque hay subconscientes personales y subconscientes colectivos y yo creo que hoy por ejemplo, el subconsciente o imaginario colectivo, si prefieres llamarlo así, de la gente que tiene hoy 30 años o 40, ya no tiene nada que ver, es muy distinto a nuestro imaginario colectivo, y como una obra de teatro no es más que la punta del iceberg, es la alegoría, es la punta del hilo para que luego tires de ahí y salgan cosas, pues claro, si el imaginario colectivo es distinto porque donde tú pones una cuerda y yo tiro, el otro ni la ve la cuerda, claro, entonces ahí qué hace el pobre autor, puesto que no puede ser explícito porque entonces sería un mal autor, y cómo puede ser implícito y entendido, si las claves de ese espectador ya son otras.

D.M. Sí, ese era el problema de las generaciones, que no es el mismo que el problema en sentido horizontal de las comunidades o de las regiones, etcétera, porque prácticamente la guerra y la posguerra todos lo han vivido parecido en España, todos hemos tenido a nuestro padre en la cárcel, o encarcelado o como carcelero, y eso es común, pero en cambio, a los que han nacido en el año 70 eso les suena a un cuento que les cuentan.

J.M. Es una narración, pues igual que les cuenten la guerra de no sé que, pero no es lo mismo que te cuenten una guerra que estar allí, no es lo mismo. Yo me acuerdo que durante la época de la guerra nuestra, que yo era niño, pues allí yo era muy buen chaval, pero nos juntaron a los chicos y a las chicas en los colegios, había muchachas que eran estudiantes madrileñas y entre nosotros había todo un clima como de libertad, y cantábamos la Internacional y, en fin, yo me acuerdo de aquello y teníamos todos fusiles porque ahí estaban los soldados en retirada y, era fácil encontrar cajas de armamento y jugábamos con los fusiles y hacíamos mapas de España con la pólvora, yo qué sé, yo tenía un sentimiento de libertad y me acuerdo de que cuando entraron los nacionales y empezaron a llevarnos a misa otra vez y a separar los chicos de las chicas, yo aún lo

recuerdo con 8 ó 9 años, experimenté un sentimiento como de cárcel: pero ¿aquí qué está pasando?, ¿aquí qué ocurre?, aquello era terrible, andábamos todos locos, yo he ido a robar fruta, me acuerdo muy bien, y estar cogiendo melocotones y metiéndomelos en la camisa, y viene el dueño y empieza a tirarme piedras, y me recuerdo a mí mismo corriendo como un desesperado para que no me alcanzaran las piedras al tiempo que me giraba y le decía: «todo es de todos eh, todo es de todos»... Pues claro, eso es una cosa que nosotros la vivimos y luego, el que ha nacido ya luego sabiendo que nada es de todos y que cada uno es dueño de lo suyo y que todo el mundo tiene derecho a su propiedad y tal, pues ya desde la infancia empieza a ver las cosas de otra manera.

D.M. Yo recuerdo que, cuando era pequeño, mi padre estaba en casa y cuando entraba o salía nos saludábamos el uno al otro levantando el puño y diciendo: «¡salud, camarada!» hasta que se fue a la guerra con su quinta, y pasaron unos meses y un día me dijo mi hermana mayor: «a ver cómo dices “salud camarada” y dijo mi madre: “¡nooooo, no hagas eso...!” ¡Cómo cambió todo, de repente!

J.M. Es tremendo. Yo estaba en Valencia y aprendía la Internacional, Joven Guardia, que nos lo enseñaron en el 36, entonces tenía yo 7 u 8 años, y me acuerdo aún que cantábamos «Joven guardia, siempre en guardia...» y estas cosas, y ahora, cada vez que voy a Valencia, que voy con frecuencia, pues cuando voy a casa de mi hermana, donde está el colegio todavía (lo cerraron y deben estar esperando a hacer algo pero sigue cerrado, Grupo Serrano Morales), y te juro que cada vez que paso por allí es un golpe de cuando yo a los 7 años me enseñaban «La tierra será el paraíso». Yo a los 7 años cantando «La tierra será el paraíso, la patria de la humanidad», pues bueno, todo eso es una vivencia íntima que yo creo que cuando se llegue a esta visión generalizada, pedante, académica, enterada del teatro, se destruirá todo eso, que es lo más grande del teatro, porque ahí hay vísceras, hay memoria, ahí está la existencia y ahí está el teatro, y a mí me parece que esa reducción literaria va en contra de la creación teatral. Yo hasta el final, ya te digo, ya estoy mayor, pero hasta el final voy a defender y yo creo que es mi modesta aportación a todo esto, que en el teatro hay existencia, y ahora, dentro de 2 ó 3 días, me iré a París y voy a recordar a María Casares, y cuando María Casares vino aquí y yo fui a su casa, y la ilusión con la que vino al *Adefesio*... pues para mí todo eso está lleno de una mujer que salió con la guerra, que era hija de Casares Quiroga, que volvía con Alberti, que no sabía cómo la iban a recibir, para mí es un episodio absolutamente lleno de vida, no es sólo la gran actriz española que se te..., no, eso no es nada.

D.M. Con un sentimiento lleno de estímulos, vamos.

J.M. Claro, y el teatro es la capacidad de hacer eso, de recuperar eso, de construir eso, de crear eso, y por eso el

teatro ha jodido tanto en un momento determinado a la religión y al poder, porque si hubiera sido sólo contar historias, el teatro no habría molestado a nadie, pero el teatro es que creaba existencias y eso es lo que ha molestado, y ahí es lo que a mí me parece que hay que buscar, y que las existencias de hoy, como decíamos antes, están situadas en un desconcierto que tampoco es para nada el absurdo, como se planteaba en otra época, es otra cosa, y percibir esa otra cosa, esa sintonía, la sintonía radical entre cómo llegan los hechos, que si los hechos vienen de allá y la interpretación viene de allí, yo miraría los hechos y la interpretación desde el mismo punto... en un polo está la interpretación histórica, ideológica, política, religiosa de los hechos y resulta que los hechos están en el otro polo y al final se encuentran y, claro, no casan y tú estás ahí en medio. Pues yo creo que en el gran teatro y el teatro de hoy yo de verdad, y además lo he dicho, cuando me han hecho homenajes y cosas de esas pues siempre he pensado que, cuando me han dicho, «¿y a ti porqué te interesa tanto el teatro?» Yo, bueno, he dado primero explicaciones más elementales: es el mundo posible, es la vida no vivida, ese imaginario que intenta descubrir lo que hay detrás, y todas esas cosas; pero ahora he llegado a otra conclusión, y es que aceptando, naturalmente, todo eso, en el fondo a mí me interesa el teatro porque el teatro que a mí me interesa, es el de lo que estamos hablando, el teatro de una sociedad que no he podido ver, y es una sociedad a la que yo pertenezco. Yo cuando leo las obras de teatro que me gustan, emergen del mundo al que yo pertenezco y cuando oigo los programas de radio, las tertulias políticas, eso emerge de un mundo al que yo no pertenezco. Y en el fondo esa es la cosa fantástica del teatro, que un mundo que históricamente no he registrado, en la crónica no está, ayer no pasó nada y resulta que ayer se estrenó *El jardín de los cerezos* y ese día históricamente no había pasado nada y sin embargo, ese día había emergido una posibilidad de entender el mundo y entender a la gente y yo creo que andamos en esa confrontación de la historia del poder que abarca desde las manifestaciones más directas en las que se habla del poder directamente, a otras en las que se habla de él indirectamente, porque eran testimonios sobre el poder tratado indirectamente a través de la familia o, en fin, los miles de lugares en los que el poder se manifiesta, eso es una historia. Y luego hay otra historia que es la historia de los seres humanos, donde están solos, están asustados, son felices, es otra historia y esa historia, que es nuestra historia, yo la encuentro en el teatro y no la encuentro en otros lugares.

D.M. Pues no sé, quizás hayan manifestaciones artísticas en donde también aparezcan, pero de una manera menos directa.

J.M. El teatro sobre todo, además, tiene una cosa fantástica, que es la encarnación. Fíjate que hasta haciendo una reflexión, una consideración religiosa, no es que yo sea

religioso pero, ¿por qué Dios, planteándonoslo desde el punto de vista cristiano, por qué si Dios ha hecho el mundo, si Dios tenía todo, por qué necesitó que Jesús se hiciera un personaje y que muriera en la cruz? Podía sencillamente, una buena mañana, haber hecho una gran tormenta y, sentado en un trono arriba en una nube, haber dicho: «Señores, esto se acabó», y no, va y resulta que manda a un Hijo suyo y sufre y tal, y eso, si uno lo cree, pues es significativo y si uno no lo cree, no deja de ser también inquietante y extraño, digamos que el imaginario humano, en un momento determinado, haya construido la necesidad de la encarnación de Dios para que Dios consiguiera determinado objeto, es decir que desde el Cielo no lo podía conseguir, tenía que encarnarse, la doctrina estaba a su servicio, Él lo sabía todo, y ¿por qué demonios tiene ..? Pues yo creo que eso, desde el punto de vista teatral, es enormemente significativo porque en definitiva no hay necesidad de hacer la representación si ya tenemos el texto, pero si no hacemos la representación las cosas no son iguales; mientras eso está solamente dicho, es una formulación que no tiene carne, pero en el momento en que eso se hace para la encarnación y la encarnación se produce, es cuando se descubre y adquiere el hecho una dimensión que sin la encarnación no tendría, no existiría. Por eso yo creo que aunque todas las artes den testimonio de esa inquietud, de esa pertenencia a un mundo no palpable o no visible y que, sin embargo, sabemos que está ahí y que es el que determina nuestras emociones, nuestros pensamientos y nuestros compromisos, sin embargo, no deja de ser inquietante la reflexión de que las cosas hasta que no se encarnan no se sabe lo que son. Por la misma razón que una teoría política que puede estar muy bien enunciada, hasta que no se encarna, hasta que no está el secretario general y está el pupitre y está la víctima y el beneficiario, hasta que no hay caras, esa teoría no sabemos a donde va a parar, sabemos una teoría nada más, y en ese sentido la representación teatral consistiría básicamente en situar el pensamiento a niveles de la encarnación, y eso es otro nivel, un nivel específico, porque la encarnación pone en cuestión la teorización.

D.M. O sea, que la representación pone en cuestión el texto, también.

La representación revela una realidad que en el texto no parecía patente, por eso esos críticos que hay que de pronto leen una obra y cuando la leen se arman una idea de lo que es la obra y luego van a verla y no responde a lo que han pensado antes de ir y se enfadan cuando escriben la crítica.

Es lo importante del teatro y de la vida, es saber qué hacemos para liberarnos de esa especie de anteojeras que nos hacen ver el mundo a través de sí mismas, a través de las anteojeras que son nuestros prejuicios, y nuestra formación, y nuestros mensajes, para verdaderamente poder sentir esa cosa que decíamos de la libertad.

J.M. Y aparecen paradojas que no se veían, contradicciones que no se veían, vacíos que no se veían. La representación revela una realidad que en el texto no parecía patente, por eso esos críticos que hay que de pronto leen una obra y cuando la leen se arman una idea de lo que es la obra y luego van a verla y no responde a lo que han pensado antes de ir y se enfadan cuando escriben la crítica, evidentemente no están entendiendo el problema porque la representación es, en el mejor sentido de la palabra, una puesta en cuestión del texto, puesto que añade elementos que sólo se derivan de la encarnación. Ahora podríamos teorizar tú y yo en media hora de cualquier víctima del 11 de marzo, pero no es para nada la historia que a ti te cuentan, si esa persona se vuelve concreta y viene aquí y la vemos y nos habla para introducir una cantidad de elementos que son imprevisibles. Y en ese sentido es en el que yo creo que el teatro sí es un instrumento maravilloso y necesario, para descubrir esa realidad que no tenemos en la formulación teórica, porque yo creo que, desgraciadamente, muchos discursos, muchas obras de teatro, muchas novelas, muchas palabras, son la ilustración de unos esquemas ideológicos, incluso adjetivos que ya están trillados, hay sustantivos que ya llevan aparejados un adjetivo determinado, está todo como clasificado y en el fondo para mucha gente la cultura consiste en aprenderse precisamente los estereotipos, y hay muchas gentes que hablan y hablan, saben muchas frases hechas por decirlo de algún modo, y con eso construyen su relación con el mundo. Pero a mí, lo que me

parece que es lo importante del teatro y de la vida, es saber qué hacemos para liberarnos de esa especie de anteojeras que nos hacen ver el mundo a través de sí mismas, a través de las anteojeras que son nuestros prejuicios, y nuestra formación, y nuestros mensajes, para verdaderamente poder sentir esa cosa que decíamos de la libertad. Yo también me creí durante mucho tiempo que la libertad era una cosa muy fácil, y ahora cada vez me doy cuenta de lo difícil que es, del conflicto terrible que hay con el concepto de libertad, porque mucha gente, y yo también, creíamos que la libertad era como una falta de limitación, luego que era responsabilidad pero ahora ya estoy convencido de que no es ni ilimitación ni responsabilidad, yo creo que la libertad es un grado de sabiduría, es avanzar, es llegar a entender bien las cosas, reducir la libertad a me han dejado hacer esto o no me han dejado hacer lo otro, bueno, pues hay que luchar para que no te lo hagan, pero evidentemente eso formaría parte del mecanismo de los esquemas de los estereotipos: me dejan, no me dejan, puedo, no puedo, pero yo creo que la palabra libertad está como más al otro lado del muro, la libertad es eso y yo creo que está asociado con la sabiduría en el sentido más amplio.

D.M. Algo que supera y desborda el concepto de libertad exterior que decían los franceses, aquello de que la libertad de un ciudadano termina donde empieza la libertad de otro ciudadano, mientras que tú te has referido a una libertad interior, a libertad como una posición o una actitud del alma.

J.M. Y por eso las democracias se está enfriando tanto, porque las democracias consiguen establecer reglamentos externos de comportamiento entre individuos que internamente no comparten, no han asumido eso y claro, al final vamos todos a votar, pero tú párate y piensa: tu libertad frente a tu propia muerte, tu libertad frente al amor, tu libertad frente a las cosas que realmente te importan, ¿cuál es tu posición? Ahí entra una especie de temblor que no tiene nada que ver con que me dejen o no me dejen...en fin, lo que sea.

D.M. Es una actitud espiritual. Bueno Pepe, yo creo que hemos hablado bastante rato, ¿no crees?

J.M. Yo creo que sí... ■



COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega



El sujeto fracasa por muchas causas. Adquiere creencias tóxicas, encapsuladas, blindadas contra la crítica, contra los argumentos, contra la experiencia, que le vuelven incapaz de aprender nada. También puede elaborar estilos afectivos que dificultan dramáticamente su instalación en la realidad, porque le proporcionan una evaluación equivocada de lo que sucede, suscitan deseos destructivos y hacen el futuro intransitable como en la desesperanza o el presente insufrible como en la depresión. El campo de la comunicación personal, de las relaciones afectivas, produce copiosa cosecha de derrotas. Parsimoniosamente se va configurando una etiología del fracaso...

José Antonio Marina: *La inteligencia fracasada. Teoría y práctica de la estupidez.*

Sin embargo, debemos escrutar los objetivos y finalidades de quienes desean proteger a su pueblo del modernismo por su propio bien. Si realmente esta cultura fuese exclusivamente occidental, y por tanto tan irrelevante para el Tercer mundo como dice la mayoría de sus gobiernos, ¿necesitarían éstos derrochar tanta energía como derrochan en reprimirla? Lo que proyectan en los extraños, y prohíben como «decadencia occidental», es en realidad las energías, los deseos y el espíritu crítico de sus propios pueblos. Cuando los portavoces y propagandistas gubernamentales proclaman que sus diferentes países están libres de esta influencia extraña, lo que quieren decir realmente es que hasta ahora sólo han conseguido mantener una venda política y espiritual sobre los ojos de su pueblo.

Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.*

Me he dado cuenta, volviendo a considerar el pasado, de que nunca he dudado de la realidad o del poder de las divinidades griegas. Tal vez porque eran presencias evidentes mucho antes de que tropezara con la demanda de Yahvé (o de Jesús) de devoción exclusiva, nunca pude entender del todo la pretensión de este intruso que llegó más tarde, de ser el único Dios verdadero. siempre me ha encantado el relato de Nietzsche de cómo los viejos dioses se morían de risa ante esa divertidísima proposición.

Christine Downing: *La diosa.*

Ya sabrás que cuando una persona no sirve para ninguna otra cosa se dedica a escritor.

William Somerset Maugham: *El filo de la navaja.*



La dominación totalitaria como un hecho establecido, que en su carácter sin precedentes no se puede aprehender mediante las categorías habituales de pensamiento político y cuyos «crímenes» no se pueden juzgar según las normas de la moral tradicional ni castigar dentro de la estructura legal de nuestra civilización, rompió la continuidad de la historia de Occidente. La ruptura de nuestra tradición es hoy un hecho consumado: no se trata del resultado de la elección deliberada de nadie ni es tema de una decisión posterior.

Hannah Arendt: *Entre el pasado y el futuro.*

Estaban atávicamente inclinados a dotar a la comunidad con cualidades y derechos que en cambio negaban al individuo. La economía les obsesionaba casi tanto como la teología había obsesionado a sus antepasados. Eran superficiales, descuidados y cortos de vista. Más que otras generaciones tendrían a pasar por alto a los hombres sobresalientes, dejándonos el honor de descubrir sus clásicos.

Vladimir Nabókov: *Tiempo y Marea (relato de 1945) En Trece relatos.*

Las tertulias son un invento golfo de supuestos periodistas especialmente diseñado para gente perezosa y lenguaraz. Un tipo que se inyecta tertulias es un ignorante medular, porque parte del principio de que quien habla sabe algo de lo que habla, y eso no es cierto.

Gregorio Morán: *La Vanguardia, sábado 11 de junio de 2005.*

Son los escritores los primeros que deberían defender la lectura y, sin embargo, aunque parezca mentira, son en muchos casos ellos mismos quienes no dan el ejemplo requerido. A veces se vanaglorian de no necesitarla, pues su originalidad creadora —tanto temática como estilística— no lo requiere; y no sólo esto, sino que esa influencia podría incluso ser un impedimento y un estorbo. La erudición muchas veces no ha sido vista con muy buenos ojos. ¿Cómo se puede escribir sin leer?

César Antonio Molina: *¿Leen los escritores? (El País, 21.12.2004).*

¿Pero usted cree que las guerras se hacen para ganarlas? ¡*Risum teneatis!*!, como decíamos en mi juventud. No sea ingenuo, una guerra no se hace para algo útil, es una necesidad íntima que de pronto es sentido por muchos, una tormenta de las almas.

Carlos Pujol: *Un viaje a España.*



**Cuaderno
de bitácora**

RONDÓ PARA DOS MUJERES Y DOS HOMBRES

de Ignacio Amestoy

Mañana, aquí, a la misma hora, que significó mi encuentro con la escritura dramática, tras mis estudios escénicos en el Teatro Estudio de Madrid (TEM) de Maruja López, Miguel Narros y William Layton, y después, también, de una variada experiencia en el teatro universitario e independiente, es una pieza que encierra dentro de sí a un personaje femenino, Lola, que es, ha sido y seguirá siéndolo, elemento desestabilizador en la existencia de los otros dos personajes de esa obra, ambos masculinos. Difícilmente nosotros podemos desprendernos de las personas con las que hemos tenido que ver en algún momento de nuestra vida. A los personajes de ficción, hechos a imagen y semejanza nuestra, les pasa lo mismo. Hace algún tiempo que Juan y Jim, director de teatro y actor en la obra, estaban lejos de su en otro tiempo amiga, además de actriz, Lola, pero el montaje de *Historia de una escalera*, de Buero, treinta años después de su estreno —estamos en 1979—, va a propiciar el encuentro. Juan y Jim —el autor, también— van a buscar en Lola partes de su propio ser. El espejo de Lola les dará algunas respuestas. Al cabo, Juan habrá visto despejadas algunas de las incógnitas que le obligaron a volver la vista atrás. No todas, pero para él, por ahora, serán suficientes. Para Jim nada se habrá despejado. Juan puede estar satisfecho con su indagación, quizá porque la mujer para él sea una esfinge ante la que lo mejor es no escuchar más que lo que ella quiera decir. Para Jim, como para el autor, la cuestión es diferente. Lola, la mujer, efectivamente es una esfinge, pero vale la pena intentar entrar en su universo, marginado por un patriarcado riguroso, incluso en el teatro, desde hace 2.500 años. Esquilo condena la muerte del padre en *Orestiada*, y no condena la muerte de la madre. El hombre es lo que ha importado.

Por este ostracismo de la mujer, siempre me han interesado los personajes femeninos. *Ederra*, la protagonista y el símbolo de mi segunda obra, después de *Mañana, aquí, a la misma hora*, es una muchacha de 16 años. A su lado, otras dos mujeres, una espléndida estrella de la televisión, Carlota, de 33, y un ama, una nodriza clásica, Ioana, de no importa qué edad. Por la obra, así mismo, transita Theo, un bisexual, atrapado en la tela de araña de la mujer, antes y ahora. La obra *Ederra* quería ser, se ha insinuado, un símbolo además de un personaje. Un personaje trágico que simbolizara la fuerza de la mujer, aniquilando un mundo

horrendo que no le gustaba. *Ederra* en vasco quiere decir hermosa. En su actitud destructora, *Ederra* es hermosa. Y debemos descubrirla así, reconocerla así, bella en su fealdad, aunque no la comprendamos, porque ella también es una esfinge. Ha de ser una anagnórisis que nos lleve a la catarsis.

Muchas otras mujeres han poblado desde el comienzo de los años 80, en que nacieron Lola y *Ederra*, los *dramatis personae* de mis obras: *Elvira y su ama*, en *Doña Elvira, imagínate Euskadi*; la Txakurra, de *Durango, un sueño. 1939*; la madre de Manuel García Valdés, de *Yo fui actor cuando Franco*; las múltiples mujeres de Patxi, en *Betizu. El toro rojo*; la Dolores Ibárruri, de *¡No pasarán! Pasionaria*; la Elixu, de *Elisa besa la rosa*; la Basili, de *Gerrika, un grito. 1937*; la Doña Juana, de *La zorra ilustrada*; la Reina María Cristina de Habsburgo Lorena, de *La Reina Austriaca de Alfonso XII...*

Acabando el siglo XX, en 1999, quise escribir unas obras sobre la mujer en el nuevo milenio, acercándome al terreno mimético más que al ritual. ¿Qué se podía ver en esa mujer de hoy que tiene ya igualdad legal, pero no tiene una igual real en nuestra sociedad? Surgió, primero, *Cierra bien la puerta*; luego, vendrían, sucesivamente, *Rondó para dos mujeres y dos hombres*, *Chocolate para desayunar* y, por último, *De Jerusalén a Jericó*. Se van estrenando estas obras. La primera, en 2001, *Cierra bien la puerta*. Es el enfrentamiento entre una madre, periodista destacada de investigación en un gran periódico nacional, y su hija. Forman una pareja monoparental, como muchas de las que, cada vez más, existen a nuestro alrededor. Una mujer desprejuiciada del 68 y una joven de la generación del año 2000, bien preparada, con doctorado, másters e idiomas, pero sin empleo. Junto a ellas, un ama, una nodriza. Un triángulo ya trazado en *Ederra*. Luego, al comienzo de la temporada 2004-2005, se estrenó la última en ser escrita de las cuatro obras, *De Jerusalén a Jericó*. A continuación, en la primavera de 2005, ha subido al escenario, *Rondó para dos mujeres y dos hombres*. Queda por estrenar, *Chocolate para desayunar*. El título *Si en el asfalto hubiera margaritas* ampara a las cuatro obras, agrupa a la tetralogía. Lo he tomado de un verso de la gran poeta bilbaína Ángela Figuera, amada por León Felipe y compañera de viaje de Blas de Otero, pero demasiado olvidada, injustamente olvidada, tal vez por ser mujer.

Chocolate para desayunar quiere ser una «comedia sin corazón», como llamó Jardiel Poncela a algunas de las suyas. En el verano de 2001 me invitó Rafael Flórez a participar en un curso de la Complutense en El Escorial con motivo del centenario del comediógrafo. Pronuncié una conferencia bajo el rótulo, «Jardiel, cuando la comedia se viste de etiqueta», pero, sobre todo, entré en el universo del gran autor, para mí sin explorar con rigor hasta entonces. Una viuda y su mayordomo se creen en libertad tras haber casado, al fin, a la última hija de la casa. Ella va a dirigirse a Atenas para concluir la tesis doctoral sobre Aspasia, gran retórica y compañera de Pericles, que interrumpió para casarse hace cuarenta años. Él, curioso erudito, se trasladará a Perú para investigar sobre el extraño caso de las enanas de Machupichu. En la mañana siguiente iniciarán sus respectivas aventuras. Pero, hete aquí que, esa misma noche empiezan a regresar al hogar materno todos los hijos de la viuda. La última casada, también. ¡Cómo en casa, en ningún sitio!

De Jerusalén a Jericó, la última de las piezas escritas de la tetralogía, roza el melodrama. Trata de una discapacitada, con daño cerebral sobrevenido, como tantas víctimas de accidentes automovilísticos. Su madre, una madre demasiado tradicional, recluyéndola en una residencia de monjas no muy especializada que digamos, la apartó de la vida, como a una apestada. Muere la madre y la hermana mayor de la muchacha, que no comulgaba con su progenitora ni en esta cuestión ni en otras, decide que las cosas tienen que cambiar. Desde la consideración de su hermana como un ser que puede realizarse hasta donde ella quiera y pueda realizarse, la saca de la residencia y la pone a trabajar. Nuestra protagonista primero se resistirá, pero luego se sentirá, como otro ser humano, más o menos feliz. ¡Más más, que menos! Y, lo más importante, gozando de su libertad. Última obra de la tetralogía, quería ser más que nada una metáfora. Mi hija, Ainhoa, fue quien dirigió la obra y en su montaje, se pudieron percibir estas intenciones.

En este entorno expuesto ha de ubicarse la segunda pieza de la tetralogía, que acaba de estrenarse, *Rondó para dos mujeres y dos hombres*. Era el 29 de noviembre de 2000. El año anterior había estrenado *Violetas para un Borbón*, que dirigió Francisco Vidal, y se preparaba, también bajo su dirección, el debut de *Cierra bien la puerta*. Ese día, miércoles por más señas, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, actuaba el mundialmente reconocido Cuarteto Melos, fundado en el lejano 1965 en Stuttgart. El concierto, en el que se iban a utilizar los Stradivarius de la Colección Palatina —único cuarteto original que se conserva completo—, incluía dos piezas de Franz Schubert, la primera de las cuales era el Cuarteto Op. 29 n.º 13 en La menor *Rosamunda*.

El Cuarteto Melos, tras la jubilación del gran violinista Gerhard Voss, fichó como segundo violín a la estadounidense Ida Bieler, extraordinaria concertista, catedrático de violín de la Escuela Superior de Munich, además de una muy bella dama. Junto a los tres veteranos maestros, la estampa

de Ida Bieler brillaba de forma especial. Con el cabello a los «garçon», un bello anillo en el dedo medio de la mano derecha, collar de pedrería sobre el pecho, falda de satén, bien apoyada en los pies, mientras ejecutaba con gracia no dejaba de lanzar miradas cortesanas sobre los cerca de trescientos privilegiados invitados, entre los que, en primera fila, estaba don Jaime de Marichalar.

En esa sala, donde se firmó el tratado de adhesión de España a las Comunidades Europeas, allí, entre el Cuarteto «Rosemunda» y el Quinteto Op. n.º 163 D. 956 en Do Mayor para dos violonchelos, así mismo de Schubert, se gestó el *Rondó para dos mujeres y dos hombres*. Hay que decir que para la interpretación de esta última pieza, al cuarteto alemán se sumó el violonchelista Claus Kanningesser, alumno de Pablo Casals, con un violonchelo, también de Stradivarius, pasión de Rostropovich.

Uno gusta de la música, pero no es un gran conocedor. Así que se me puede disculpar que al hilo de la música de Schubert y de la gracia de Ida Bieler, se me ocurriera una trama en la que, tras aflorar los primeros síntomas de la enfermedad Alzheimer en el segundo violín de un famoso conjunto de cuerda, el Cuarteto Boccherini, se decide su sustitución por una brillante concertista, apartada hace algún tiempo de la profesión, que no del violín, por un joven y agresivo financiero, como algunos de los que asistían aquella tarde al concierto del Palacio Real.

La obra se podía establecer en dos partes. En la primera, tras el debut de la violinista, con el histórico cuarteto, se percibe la quiebra del matrimonio de la atractiva violinista, por los celos del ejecutivo. ¿Celos de Mozart, del mundo de la música, de los músicos? Celos de un hombre ante una mujer que triunfa. En la segunda parte, tras un año de insospechado éxito del cuarteto, por culpa de la violinista, la relación entre el primer violín y la fascinante mujer, que había traspasado ampliamente las fronteras de lo musical, también se quiebra. ¿La razón? Celos profesionales, artísticos del primer violín, Víctor Steiner en la ficción, de la segunda violinista, que llamé Sara Sastre. Celos de un hombre ante una mujer que triunfa.

Tras el estreno de *Cierra bien la puerta*, con Beatriz Carvajal, mi hija Ainhoa y Elisenda Rivas, Francisco Vidal —condiscípulo en mis tiempos del TEM, extraordinario conocedor de mis maneras teatrales e inapreciable colaborador en mi escritura— se involucró en la dirección de la pieza que comenzaba a nacer, lo que hizo con rapidez. ¡La tercera obra que me iba a dirigir! Efectivamente, la pieza nació rauda y creció no menos velozmente. Suelo recordar aquella anécdota improbable de Menandro: Tras la presentación de una de sus comedias, un amigo le pregunta sobre cómo va la siguiente, si ya la tiene. Y Menandro le contesta: «Sí, por supuesto. Sólo me falta escribirla».

Por lo general, una vez que tengo concebida una obra, no tarda en pasar de las musas al papel. Lo que tarda más, por lo general, es el paso del papel al escenario. *Rondó para dos mujeres y dos hombres* ha tenido una larga andadura en este último camino. El papel del primer violón,

que lo concebí, desde la contemporaneidad, como un «figurón», a la manera de un Volpone, de Ben Jonson, o un lindo Don Diego, de Moreto, acabó al fin en un gran actor argentino, además de buen autor, que lo desarrolló con sobresaliente inteligencia y soberbio hacer, Roberto Ibáñez. Sara Sastre, la violinista que sufre —dramáticamente, frente al alborotado y alborozado figurón— los celos primero de su marido y luego de su colega, fue Rosa Mariscal, una actriz delicada en sus maneras y transparente en sus palabras. Diego Martín, hombre de teatro, además de hombre de televisión, incorporó al financiero Federico Farré. Y Chusa Barbero hizo el personaje de Sofía Garcés.

Este último personaje Sofía Garcés es clave en la obra, hace las funciones del criado terenciano, que teje y desteje, siendo la representante del Cuarteto Boccherini, tras haber compartido las aulas hace algún tiempo con Sara Sastre, a la que tiene como amiga y por ello recurre a ella para que ocupe, con garantía, el puesto de primer violín. A la postre, tras la catástrofe, será quien teja el futuro, sin miedos, de una nueva Sara Sastre, sin dependencias de los hombres. ¿Sin dependencias de los hombres? Bueno, así quiere acabar la obra. La pieza se estrenó el 22 de marzo del corriente año, 2005, martes santo por más señas, en un nuevo local teatral, el Pequeño Teatro Gran Vía, en el número 66 de la avenida madrileña. Lugar regentado por el empresario Enrique Salaberria que se encargó también de la producción.

Se hablaba arriba de una larga andadura de la función. Fue así. Hasta llegar a configurarse el magnífico reparto que estrenó la pieza, y la seguirá presentando, Dios mediante, por otros escenarios, abundantes circunstancias rodearon al *Rondó para dos mujeres y dos hombres*. Los no pocos repartos que Francisco Vidal y Enrique Salaberria configuraron a lo largo de tres años, alguno de los cuales, como el formado por Santiago Ramos, Yolanda Ulloa, Jacobo Dicenta y Goizalde Núñez, estuvo en las puertas del Teatro Lara para estrenar la función, hicieron que el texto —siempre pre-texto para el hecho escénico en la mente de este autor— sufriera no pocas evoluciones y alguna revolución... «Revolución» fue la incorporación a la obra de cuatro monólogos, uno para cada uno de los personajes —o mejor sería decir para cada uno de los actores, no dejan de ser distanciamientos—, sobre la vinculación de los hombres con

los perros y de los perros con los hombres, y sus semejanzas, con respecto a lo de marcar el territorio y otros comportamientos relacionados con el deseo de posesión... En este sentido, no dejó de guiarme en mis reflexiones, y en las de mis personajes, las teorías sobre los perros chacal y perros lobo, y sus relaciones con el hombre, del etólogo, premio Nóbel, Konrad Lorenz. Incorporación postrera de la que gusto, proyectando la obra, como en los casos de sus tres compañeras de la tetralogía, hacia unos ámbitos de demencia lúcida muy semejantes a los que soportamos en nuestro existir cotidiano.

Rondó para dos mujeres y dos hombres, como *Chocolate para desayunar* no han gozado aún del privilegio de la edición. Sí, *Cierra bien la puerta*, en la revista *Acotaciones*; en una publicación del Centro Cultural de la Villa de Madrid, lugar donde se estrenó en la capital del Reino, y, recientemente, en Cátedra, junto a *Ederra*. *De Jerusalén a Jericó* también ha sido editada, por la revista *Estreno*; Sandra Harper, su directora, fue la culpable de que la escribiera, lo que le agradezco. Han sido cuatro obras sobre la mujer, sobre un mundo apasionante, un océano de muy difícil navegación para los hombres. Las generaciones, los celos profesionales y los otros, la mujer madre y el género como una simbólica discapacidad han sido cuatro navegaciones por las profundas aguas femeninas del hoy. Me tienta el no salir de agua, como los niños de la piscina en el calor del estío. Pero otros temas me esperan.

Querría concluir *Sangre de Reyes*. *La Reina Inglesa de Alfonso XIII*, dentro de una soñada tetralogía sobre los últimos Borbones, donde no podrían faltar ni Don Juan ni Don Juan Carlos... Querría abordar el tema de la corrupción política en relación con el mundo de la Prensa y en concreto el intento de aniquilación de un destacado periodista, por la vía del teatro documento... Querría también afrontar otra tetralogía sobre nuestra juventud, nuestros sucesores; una brillante muchachada que con gran esfuerzo se abre paso en un mundo en el que debajo de los adoquines no estará ya nunca la playa; el primer título ya se está cocinando, *Single*... En fin, sueños que no sólo quedan por escribir, a la manera de Menandro; sueños que todavía han de soñarse. O sea, que, por ahora, ¡vale!, como solía concluir de vez en cuando aquel manco. Y otros, no mancos. ■

Visita nuestra web

www.aat.es

Rondó para dos mujeres y dos hombres [fragmento]

SARA: ¡Nos han despedido!

SOFÍA: ¡A mí!

SARA: ¡A mí, también!

SOFÍA: ¡Nos han tirado por la borda!

SARA: Bueno, tú tienes otros barcos...

SOFÍA: Pero el «Boccherini» iba a toda máquina...

SARA: Como el «Titanic»...

SOFÍA: Un primer violín tiene la culpa...

SARA: Un hombre...

SOFÍA: Un primer violín que se ha quedado sin segundo violín...

SARA: ¡Qué tontos son los hombres! ¡Qué torpes! ¡Qué estúpidos! ¡No?

SOFÍA: ¡No te quepa la menor duda! ¡Pero lo malo es que, a pesar de que sean tontos, torpes y estúpidos, las mujeres vamos tras ellos! Hasta el abismo.

SARA: Sí, pero no más allá. Y, ¿sabes lo que te digo? Que viéndoles a mis hombres, a mis dos hombres, juntos, traspasar esa puerta, me ha dado la sensación de haber salido, esta noche, del abismo.

SOFÍA: ¡Tus hombres!

SARA: ¡Sólo faltaba mi padre!

SOFÍA: A tu padre le encantaba oírnos tocar el violín, en tu casa, ensayando...

SARA: ¿Recuerdas? Hasta que vio que nuestra afición, y nuestros títulos y premios...

SOFÍA: Más los tuyos que los míos...

SARA: ...iban creciendo y creciendo. ¡Y aquello era imparable!

SOFÍA: ¡Tú eras imparable!

SARA: «¿Pero cuándo vais a dejar de estudiar?».

SOFÍA: Y cuando dejamos de estudiar, comenzaron los recitales, alguna actuación con una orquesta en un festival...

SARA: «¡Para eso habéis estudiado durante veinte años!».

SOFÍA: La verdad es que cuando apareció el financiero y te sedujo, porque te sedujo...

SARA: ¡Me sedujo!

SOFÍA: Cuando apareció el financiero..., tu padre respiró.

SARA: Pero hasta después de la boda, no se lo creyó del todo.

SOFÍA: ¡Ibas a entrar en la Orquesta Nacional!

SARA: Nadie se creyó que lo fuese a dejar.

SOFÍA: ¡Yo, la primera!

SARA: Luego, tú lo dejaste también...

SOFÍA: Lo mío era muy diferente. Yo no era genial. No tenía otra salida que dedicarme a explotar a los genios... ¡Representante o nada! Así que representante.

SARA: ¡La mejor!

SOFÍA: Todavía, no. Pero estoy en el camino.

SARA: ¡Te he fallado! ¡Has hecho del «Boccherini» una mina de oro!

SOFÍA: ¡Soy Midas y convierto en oro todo lo que toco! Es broma. Lo del «Boccherini» ha sido por ti. ¡Ha sido obra tuya!

SARA: ¿Qué vamos a hacer ahora?

SOFÍA: ¿Que qué vamos a hacer?

SARA: Sí.

SOFÍA: Sara, la fuerza la tenemos nosotras. Tu fuerza está en ti, en tus manos. Como mi fuerza está en mi agenda. ¿Qué vamos a hacer? ¡Seguir! ¡Sin miedos!!!



Escena de la obra *Rondó para dos mujeres y dos hombres* de Ignacio Amestoy.

SARA: ¡Sin miedos!

SOFÍA: ¡Eso!

SARA: ¿Podremos?

SOFÍA: Sara Sastre, ¿no te has dado cuenta de que eres una de los cien violinistas más importantes del mundo? Te lo han dicho los críticos norteamericanos. Las imbéciles encuestas de esas revistas especializadas... Dentro de un año estarás entre los cincuenta grandes. Y en dos años...

SARA: No sigas...

SOFÍA: El comportamiento del gran Víctor Steiner, ¿número treinta de la lista...?, te dice que estás ahí, ante el pastel soñado por todos, y que sólo te falta abrir la boca, y ¡morder! Y nadie te lo va a impedir. Y yo te lo voy a facilitar...

SARA: ¡Me da miedo!

SOFÍA: ¿Qué quieres? ¿Seguir parapetada, como segundo violín, o como primero, dentro de otro cuarteto? ¿Como te parapetaste tras tu seductor marido?

SARA: ¡Tengo miedo!

SOFÍA: (Se ha dado cuenta de la presencia de los violines sobre la mesa en la que los depositaron Sara y Víctor al volver del concierto al iniciarse la Segunda Parte. Abre los estuches y va a sacar los violines): ¡Aquí está nuestra fuerza!

SARA: ¡No toques el de Víctor!

SOFÍA: ¿Que no toque el de Víctor? «¡Sin miedos!», hemos dicho, ¿no? (Saca los violines y tiende el suyo a Sara.) Toma. Pronto, estarás tocando con las grandes orquestas de todo el mundo. ¡Elige la primera pieza de tu repertorio!

SARA: ¿Mi repertorio? Me siento..., como si hubiese perdido las bragas...

SOFÍA: ¡Con el culo al aire!

SARA: Exactamente.

SOFÍA: ¡Es el mejor comienzo! ¡Sabía que tenía que ocurrir! Pero no creía que pasara tan pronto. ¡Cómo me gusta! ¡Elige tu primera pieza! ¡Yo te acompaño! ¡Mal, pero te acompaño! ¡Tu primera pieza!

SARA: ¡Mi primera pieza!

SOFÍA: Recuerdas la frase de aquella profesora francesa que tenía mos en el Conservatorio: «Nuestro objetivo es tan difícil como el milagro, pero nosotras creemos en el milagro». Pues, eso.

SARA: ¿Nosotras creemos en el milagro?

SOFÍA: ¡Cómo me gusta! ¡A ver, primera pieza del repertorio de Sara Sastre! ¡Ludwig van Beethoven. Violín Concerto. Op. 61? ¿Tercer Movimiento? ¿El rondó?

SARA: ¡El rondó!

SOFÍA: (Van a empezar a tocar, pero Sofía lo corta. La pregunta de Sara quedó en el aire): ¿Qué si creemos en el milagro? No, yo no creo en milagros. Pero sí creo en nosotras.

Los tres usos del cuchillo

Sobre la naturaleza y la función del drama (1998) de David Mamet

Por
Santiago Martín Bermúdez

**Los tres usos del cuchillo.
Sobre la naturaleza y
la función del drama**

de
David Mamet

Traductora
María Faidella Martí

Edición
**Alba Editorial.
Artes Escénicas.
Madrid, 2001**

Lecciones de Mamet

Se aprende mucho con las piezas teatrales de David Mamet. Con obras de poquísimos personajes, como la temprana *American Buffalo*, que ahora llega de nuevo a los escenarios españoles en la versión de Fermín Cabal; o como *Oleana*. Pero también con sus películas. Con funciones teatrales cuyas filmadas por otros, como precisamente *American Buffalo* (Michael Corrente), o *Glen-garry Glen Ross* (James Foley). Y, desde luego, con las películas filmadas por él. La primera de ellas, *House of games* (1987), es modélica en cuanto a planteamiento, desarrollo y solución de un guión, una lección aplicable tanto al cine como al teatro. Tres actos que duran media hora justa cada uno, más un brevísimo prólogo y una coda fugaz, un remate espléndido. El guión de la película *House of games* y el texto de la pieza *Glen-garry Glen Ross* los ha publicado Cátedra (Letras Universales) en una excelente edición de Catalina Buezo, autora también de un amplio e instructivo prólogo.

Desde luego, recomendamos la edición de Buezo, pero hoy vamos a comentar un libro de Mamet que es algo así como una reflexión sobre qué es una obra dramática y cuáles son sus mecanismos: *Los tres usos del cuchillo*. Abundan los manuales para escribir obras dramáticas, para escribir guiones de cine y televisión. Abundan los que desbordan habilidades y recomiendan trucos y escasez de escrúpulos. No es el caso del libro de Mamet. Me lo recomendó mi amigo Gustavo Ott hace años, y hoy se lo recomiendo a todos, escriban o no escriban teatro.

Estímulos

Mamet sugiere, de manera no demasiado explícita, pero tampoco con grandes sutilezas, que el drama, el teatro, abdica de su co-

metido, de su carácter, de su obligación, y que hay otros sectores que los adoptan. En la primera de las tres partes del libro, Mamet nos cuenta un partido de fútbol. Lo hace como resumen de lo que sería un guión o un drama ideal, con su planteamiento del conflicto, sus impulsos de acción, sus *turning points*, sus cambios de fortuna. Léanse estas páginas (20 a 25) y acaso se aprenda sobre el oficio más que con el estudio de ciertos manuales: «racionalizamos, objetivizamos personalizamos el desarrollo del partido de la misma manera que lo hacemos con una obra de teatro. Y es que, en definitiva, es un drama que tiene un significado para nuestra vida. Si no, ¿por qué lo vemos?».

Esos cometidos los quiere asumir permanentemente la vida política. Hay políticos que se apoderan de la técnica dramaturgica. A menudo de la mala, de la peor. «La mala dramaturgia la encontramos en la palabrería de los políticos que tienen poco o nada que decir. Denigran el proceso centrandolo más bien su discurso en lo subjetivo y nebuloso: hablan del Futuro, hablan del Mañana, hablan del Estilo Americano, de Nuestra Misión, de Progreso, de Cambio. [...] Son comodines en la progresión teatral que funcionan de manera similar a las escenas de sexo o de persecuciones de coches en la películas de serie B; palabras que no tienen relación alguna con los problemas reales y que se intercalan como gratificaciones modulares en una historia carente de contenido».

Mamet llama a algo muy turbio, muy lamentable y muy actual; leyéndole, comprendemos que si el teatro abdica y deja en medio de la calle sus poderes y atributos, alguien que pase por ahí puede apoderarse de ellos: los malos políticos (los hay buenos, no crean), el deporte, los toros, los programas de televisión con efímeros famosillos, o los *reality shows* más o menos preparados (estos, dramatizados).

Avancemos una cita, aunque la pongamos más tarde en un contexto más amplio: «Y es así como las obras de teatro adoptan los asuntos cotidianos que incumben a la política, mientras que la política adopta los temas propios del drama y llena el vacío teatral».

Resulta doloroso (y grotesco) que el diagnóstico que nos hacen tantos barandas sea a menudo el contrario: los escritores de dramas no llegaréis nunca, no sabéis dar la emoción de una buena corrida, un partido de fútbol, las hazañas de los eunucos aireadores de intimidades inventadas (a veces, no son inventadas, dicen), los líos sexuales de tal o cual famoso (ahora se ha descubierto que no importa que haya muerto hace años, la cosa sigue rindiendo; cada día se descubre algo nuevo: qué bello es el progreso). No es que nos hayan quitado el instrumento, desdeñado por el empresario de turno, que ya no es miope, sino ciego; o por el gestor teatral que, ante nuestra sorpresa, lo que nos pide es que escribamos Gran Hermano, pero con drogas, o con cárceles despiadadas, o con tribus urbanas brutales, o con otras «cosas valientes», coartadas al fin y al cabo; eso es lo que ellos llaman «dramaturgia fuerte», «nueva dramaturgia», «dramaturgia joven». Después comprendes que tampoco es eso; que el encargo ya estaba hecho. Pero volvamos al robo: el robo, atención, es acumulativo: Gran Hermano es una feliz ocurrencia artística de George Orwell para retratar posibles miserias del futuro; hoy la han robado, hoy es una cosa miserable de otra índole, hecha con miseria y dirigida a un público también miserable. Nos han robado el instrumento, pero si nos lo devuelven así, diremos como Mejía: imposible la hais dejado...

¿Nos han robado el drama?

¿O será de cuestión de esperar a que escampe?

No, no se trata de esperar 30 años.

O más años.

Mientras se espera, hay que resistir.

Ellos, son el ruido.

El estruendo.

Hacia el final de la primera parte, Mamet habla del comadreo. Creemos que el dramaturgo no debería caer en el comadreo, aunque eso le suponga algún éxito (no está garantizado). Para esto está la televisión, para el comadreo y encanallamiento.

Como saben los que estudian historia (historia de la literatura, por ejemplo) una

época no es el ruido que produjo, sino sus mejores susurros. Quién sabe si no tenemos que susurrar ahora, en el teatro (también en la narrativa, ámbito estruendoso donde los haya, porque allí gritan numerosos, infinitos impostores), para que nuestra voz se escuche un día. Cuan largo me lo fiáis, diría alguno, puesto que el teatro es para un público, y ese público es el de ahora, el ahora de cada época. Es cierto, visto así lo mejor sería pasarse al equipo de Gran Hermano.

Habrá quien diga que no, que mientras tanto hay que resistir.

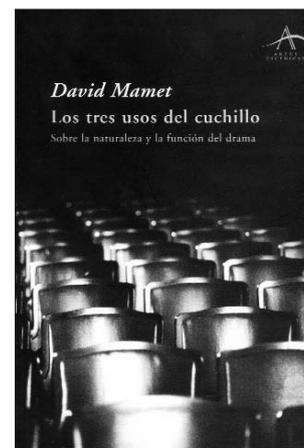
Hay que leer libros como este de Mamet. Y escribir en consecuencia. Adelantemos una cita que ponemos más adelante: «La facultad de resistir confiere emotividad al periplo del héroe».

¿Es el dramaturgo un héroe?

Bueno... No todos.

Lo edificante

Mamet critica las obras de contenido social, ésas que quieren decir algo previsto de antemano. Quieren «ayudar», como el político, que se propone siempre eso, ayudar. Estoy aquí para ayudar. Igual, el dramaturgo que hace obras sociales. La «ayuda» a que se refiere Mamet es la que ofrece el político, que se siente ajeno y superior al problema. En paralelo, la obra social, siempre edificante, ofrece «ayuda» en esa miserabilización de contenidos y niveles. Tanto aquel político como esta obra son, como se verá, manipuladores. El político y el dramaturgo manipuladores halagan al público. Como escribe Mamet más adelante (p. 41): «El político que tratase legítimamente de intereses públicos no duraría mucho en su cargo. ¿Quién se acuerda de Adlai Stevenson?» (atención: Adlai Stevenson fue un espléndido político). No, hay que tratar asuntos no cuantificables, grandes palabras, grandes mentiras consoladoras: «hay comunistas en el Departamento de Estado». Caramba. «Recuperar la ilusión», «devolver el orgullo». Ver página 48. En esta página surge un concepto por el que siento debilidad: el MacGuffin. Lo inventó Hitchcock, como ya hemos escrito en esta revista varias veces, y siempre recomendamos el libro en el que el genial director habla con Truffaut.





«En el drama, como en los sueños, el hecho de que algo sea “verdad” es irrelevante y nos interesa sólo si está relacionado con la búsqueda del protagonista (la búsqueda de un MacGuffin) tal como ésta se nos ha planteado».

«El poder del autor de teatro —y, por consiguiente, el del agente de prensa del político— reside en su capacidad para plantear el problema».

«El “problema”, el MacGuffin, la “amenaza atea a los poderes de la nación”, éstos son los temas que tienen el poder de estimular nuestra imaginación; y, como escribe Eric Hoffer, éste es el único medio para dominar la atención de los grupos (la multitud, el electorado, el público)».

Eran citas de las páginas 50 y 51. No insistiremos; no cederemos a la tentación de examinar, reseñar, citar el libro entero.

Sigamos con la edificante literatura de contenido social.

Me parece tan interesante lo que dice Mamet sobre este asunto que transcribo una amplia cita en el cuadro 1 que acompaña esta incitación lectora. La verdad es que ser edificantes es algo muy nuestro, aunque lo disfracemos con malditismos varios. Porque «la finalidad del teatro no es, pues, afianzar la estructura social, ni incitar a los menos perspicaces a que se despabilen, ni predicar a los convencidos acerca de las delicias (o las cargas) de la vida de la clase media. La finalidad del teatro, como la de la magia, como la de la religión —los tres compañeros inseparables—, es infundir un temor purificador» (p. 97).

Mamet imagina una obra sobre el sufragio femenino, situada cuando no existía aún. El tema es tal que no tenemos más remedio que aceptarlo: el sufragio femenino, pues claro. «La obra es un producto de la consciencia y estará sobrecargada de la necesidad de expresar una visión consciente del mundo. La idea del sufragio femenino es tan importante que influirá definitivamente. Cada escena y cada línea de cada escena apuntará hacia la conclusión correcta —el sufragio femenino es bueno— y el inconsciente jamás podrá intervenir en la creación de esta obra. Tenemos, pues, un tema importante que, sin embargo, no puede ser artístico. Será tal vez materia para un buen folleto, para un magnífico programa político, para un brillante discurs-

so; pero no puede ser arte» (p. 70).

Según esto, no debe sorprendernos la «incorrección política» de Mamet en una obra como *Oleana*.

Qué hacemos con el segundo acto

«(Un chiste común de las tertulias de Algonquin: dos hombres están sentados hablando. Uno dice: “¿Cómo va la obra”. Responde el otro: “Tengo problemas con el segundo acto”. Todos se ríen: “¡Y quién no tiene problemas con el segundo acto!”)» (p. 56).

Me consta que mi amigo Fermín Cabal escribe en estos momentos sobre el segundo acto. Mientras esperamos ese escrito, que promete, leamos a Mamet, que no es ajeno a Fermín, ni mucho menos.

No hay recetas, y mucho menos ejercicios para el segundo acto en este libro de Mamet. Lo que hay es una absorción del drama por la existencia. No sé si me explico bien: Mamet existencializa el segundo acto. Maldita sea, cuando escribo esto no sé cómo demonios voy a resumir lo que dice Mamet sin transcribir todo el capítulo segundo. La crisis del segundo acto es la crisis de los cuarenta años. Los nuestros. La crisis del segundo acto es aquella que consideraba Tolstoi imprescindible a los treinta y tantos años; si no, «será intelectualmente estéril el resto de su vida» (p. 59). Caramba, otra vez. Insiste Mamet en Tolstoi: se trata de «la ocasión para cambiar el mito por el que uno vivía, reconsiderar todas las cosas y preguntarse: “¿Cuál es la naturaleza del mundo?”». Si el primer acto planteaba el sueño manifiesto, el segundo se refiere al sueño latente. Han surgido tantas cosas que el objetivo inicial se ha atemperado, matizado, olvidado en parte, empequeñecido por la fuerza de las cosas: «es difícil recordar que uno ha venido a drenar el pantano cuando está rodeado de caimanes. Éste es el problema del segundo acto» (p. 60). Es el momento que conduce a la gran decisión. Y también el momento en que uno tiende a confesar el fracaso. Confesarlo, no asumirlo. Porque ahí viene el hada madrina, el *deus ex machina*, los reyes magos o el quinto de caballería. La fe nos evita el conflicto, la dificultad de resolver el problema. El maestro, el padrino o la fe están ahí para eso. Para darnos una falsa solución. Las películas «familiares» abundan en este tipo de soluciones.

También podemos ir en busca de un falso problema. También podemos negarnos a ver el problema.

«En la política, como en el drama, la falsa tarea, la tarea fácil, se califica a menudo de búsqueda complicada y virtuosa».

«A veces es más sencillo tirar el dinero intentando reparar algo que no tiene remedio, que admitir que uno estaba equivocado, o desorientado, que se ha portado como un engraido o un necio. Éstos son, sin embargo, los problemas del segundo acto» (p. 63). [...]

Durante una buena parte de nuestra vida nos vemos envueltos en la incapacidad de contemplar sin reserva el segundo acto, de reconocer que hemos equivocado el rumbo, de regresar (o eso creemos) al principio de nuestra lucha por encontrar el saber. En cambio tendemos a optar por seguir persistiendo en el error. [...] La obra romántica sólo exige al héroe, en este momento, que obre con «fe», que actúe como si el problema no existiera. / El drama auténtico, y en especial la tragedia, exige al héroe que obre con voluntad; que allí, frente a nosotros, sobre el escenario, cree su propio carácter, su fortaleza para proseguir. Su empeño en comprender, en evaluar correctamente, en afrontar su propio carácter (en la elección de la lucha) es lo que nos inspira y nos da la fuerza dramática para purificar y enriquecer nuestro propio carácter.

«Ésta es la lucha del segundo acto».

Otros temas y algunas perlas finales

Corremos el riesgo de que esta reseña y sus citas sean más largas que el libro que las motiva. Apuntemos, para terminar, algunos temas desarrollados por Mamet como parábolas.

El jugador compulsivo que sufre, pero que necesita seguir. La obsesionante política exterior de Estados Unidos y el patriotismo consiguiente, desplegado de banderas y otras histerias. El pseudoarte consumido una y otra vez, como si algún día fuera a ser arte de verdad. Estos y otros asuntos que provocan compulsión en el ciudadano, en el público, en la gente. «El objetivo de la compulsión no es, sin embargo, encontrar la paz, sino un aumento forzoso de la propia obsesión».

Darle a la gente «lo que quiere». Maldita sea, ¿y eso qué es? Como hemos visto, la

consciencia no crea arte (vease lo de la pieza sobre el sufragio femenino): «así pues, se alía con éste y obtiene su satisfacción ganando dinero». Ah, caramba. Dinero. El gran corruptor. Ahí está el otro problema, obstáculo, muro; con el que no contábamos. ¿O sí? «El empresario sensato tiene la intención de “darle a la gente lo que quiere”, y la lógica parece indicar que los espectadores quieren ver emoción y mutilaciones. Quieren violencia. El enorme éxito del cine basura no responde, sin embargo, a su valor como arte, ni siquiera como entretenimiento, sino a la función que cumple como forma de represión. En Las Vegas no se ofrece riqueza (aunque así lo den a entender) ni emociones (a menos que uno encuentre emocionante la degradación), sino la oportunidad de ejercer la compulsión. / La violencia no es, de por sí, entretenida. Nuestra aceptación de la violencia en el arte, como nuestra aprobación de la violencia en el comportamiento de nuestra nación, es la expresión compulsiva de la necesidad de reprimir: identificar al villano y destruirlo. La compulsión debe repetirse porque falla. Y falla porque el villano no existe en el mundo material del exterior. El villano, el enemigo, es nuestro propio pensamiento. «(pp. 75-76)».

«El arte, cuya misión es traer la paz, se convierte en entretenimiento, cuya misión es distraer, y luego en totalitarismo, cuya misión es censurar y controlar. Ausente el artista y en vista del panorama aterrador del arte, el deseo de expresar se convierte en una necesidad de reprimir. La “era de la información”, obra de la clase política y propagada por el inconsciente colectivo, es la creación de un mecanismo de represión, un mecanismo que nos ofrece una diversión basada en el conocimiento que tenemos de nuestra propia bajeza. «(pp. 77-78)».

Y, ya que estamos de despedida, advertimos que no hemos agotado todos los temas que trata Mamet en estas páginas. Pongamos, como remate y colofón, algunas auténticas perlas entresacadas de un momento avanzado del libro. Ay, dejamos fuera un momento muy interesante de la tercera parte, la más breve; aquella en la que se refiere al cansancio del héroe y al simultáneo cansancio del autor del drama, del guión, de la historia. Pero, después de todo, esta reseña pretende incitar a la lectura de este libro, que está en las librerías especializa-



das o estará en el **Salón Internacional del Libro Teatral** del próximo noviembre, y se encuentra sin problemas.

Vemos las perlas en cuestión.

«Antes solía decir que un buen escrito exterioriza lo que todo el mundo se guarda. Ahora se me ocurre algo mejor: que tal vez un buen escritor se guarda lo que los demás exteriorizan (75)».

«La vanguardia es para la izquierda lo que el chauvinismo es para la derecha. Las dos tendencias son un refugio en la estupidez. El toque moderno de la izquierda y el patriotismo de la derecha ponen en evidencia que los individuos se sienten reconfortados por su poder para erigirse en miembros de un grupo superior a la razón (78)».

«A medida que nuestra cultura del mundo americano-occidental cumple su manifiesto sino, vemos cómo la alfabetización, la conversación y la educación se deterioran igual que en cualquier estado totalitario. / Los alemanes crearon y aceptaron la domi-

nación nazi en nombre de la autodeterminación; nosotros creamos y aceptamos la ignorancia y el analfabetismo en nombre de la información (80-81)».

«El objetivo de la “información” no es compartir verdades, sino inmovilizar y enervar la mente (83)».

«En la vida de la persona y en la vida de la comunidad o de la cultura, el arte florece en tiempos de lucha y, cuando hay abundancia, desaparece. [...] La edad, el confort, la subvención y la abundancia mitigan la necesidad y, por consiguiente, la facultad de expresar la propia opinión. El arte es la expresión de esta necesidad, no un acto electivo (85)».

Es una pena, pero no nos queda tiempo ni espacio para referirnos al título, a qué usos sean éstos y de qué cuchillo se trata.

El lector debería saltar sobre el libro y leerlo de un tirón.

Aunque lo haya hecho ya al menos una vez. ■

Fragmentos de *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama* de David Mamet

La obra de conflicto social [Cuadro 1]

La obra de conflicto social es un melodrama exento de ficción. La pregunta que plantea: «¿Cómo podemos remediar el maltrato conyugal, el sida, la sordera, la intolerancia religiosa o racial?», permite al espectador abandonarse a una ilusión de poder: «Veo las opciones que me presentan y decido (junto con el autor) cuál es la correcta. Si yo me encontrase en el lugar de los que están sobre el escenario, me inclinaría por la opción correcta: me pondría al lado del héroe o de la heroína antes que del malo» [...]

Ésta es la recompensa que se recibe por asistir a una obra de conflicto social. La recompensa que ofrece el melodrama tradicional es algo distinta. El melodrama genera una ansiedad que se vive desde una posición de seguridad, y la obra de conflicto social propone indignación. (Las noticias de televisión ofrecen ambas cosas). En estos falsos dramas nos abandonamos al deseo de sentirnos superiores a los acontecimientos y a la historia; es decir, al orden natural.

El mito, la religión y la tragedia abordan nuestra inseguridad de otra manera. Despiertan temor. Afirman nuestra impotencia, pero al confesarla nos liberan de la carga de tener que reprimirla. [...]

El teatro trata del periplo del héroe o de la heroína, aquellos personajes que no ceden a la tentación, y su historia es la de quien pasa por una prueba que no ha elegido.

A los protagonistas de la obra de conflicto social, sin embargo, se los somete a una prueba sobre la cual tienen un control absoluto. Ellos mismos la han elegido y saldrán airoso. Se trata de un melodrama que secundamos porque en cierta medida nos hace sentir bien con nosotros mismos; se produce la culminación de una fantasía de adolescente, como en las películas de ciencia ficción. [...]

El protagonista de una tragedia, en cambio, está obligado a luchar contra el mundo aunque carezca de poder y no disponga de otra arma que no sea la voluntad. [...] La fuerza de estos héroes proviene de su capacidad de resistir: resisten el deseo de manipular; el deseo de «ayudar». [...] En el teatro, el proceso de «ayudar» es no participar en el periplo del héroe; es un procedimiento de infantilización, de manipulación del público. [...] Lo que nos impresiona es la facultad de resistir. Es la fuerza con que alguien como Martin Luther King

[Continúa]

dice: «No tengo armas. Podéis matarme, si queréis, pero tendréis que pasar por encima de mi cadáver».

Es la fuerza de Theodor Herzl, que afirmó: «Si realmente lo deseáis, no será un sueño». [...] La facultad de resistir confiere emotividad al periplo del héroe. [...]

En ellos —la obra de conflicto social, el telediario de la noche, la obra romántica, el drama político— no hemos conquistado nuestra naturaleza, sino nuestro terror, la proposición explícita: hemos abogado por lo romántico, o lo que es lo mismo, por lo engañoso, lo ficticio, lo falso; y nuestra victoria nos deja más ansiosos que antes. [...] Los Estados Unidos buscan hasta extremos ridículos una causa justa en la que puedan triunfar. [...] Nuestra afanosa búsqueda de superioridad no se apacigua con un triunfo momentáneo, pues sabemos que finalmente habremos de sucumbir. [...]

Habitamos un mundo extraordinariamente depravado, interesante y salvaje donde las cosas no son en absoluto equitativas, y el propósito del auténtico drama es ayudar a que no lo olvidemos. [...]

Puede que de momento sucumbamos a esta manipulación porque estar del lado de los poderosos nos hace sentir bien, pero finalmente nos damos cuenta de que nos manipulan y nos sentimos ofendidos. [pp. 28-38]

¿Transformar el mundo? Qué pretensión [Cuadro 2]

Los que mueven los hilos se eligen a sí mismos como protagonistas, identifican la causa de la terrible incertidumbre que padece el mundo y juran que la eliminarán, siempre que, naturalmente, los votemos. [...] Los asuntos políticos legítimos —el medio ambiente, la salud pública— se desgañitan pidiendo un público que los escuche porque no son teatrales. [...]

Durante treinta años, o más, he trabajado con espectadores en lugares muy distintos y jamás me he topado con un público que, colectivamente hablando, no fuera más listo que yo y que cada vez no me haya ganado por la mano.

Esta gente me ha dado de comer toda la vida. No me considero superior a ellos ni siento ningún deseo de transformarlos. ¿Por qué iba a hacerlo? Y en cualquier caso, ¿cómo lo haría? Yo no soy distinto a ellos. No sé nada que ellos no sepan. A un público (un pueblo) se le puede coaccionar con una mentira o con un soborno (una pistola), se le puede instruir o sermonear. Basta una tarima improvisada en la calle y una falta absoluta de respeto. En todos estos casos, no obstante, se maltrata al espectador. No se le «cambia»; se le presiona.

Los dramaturgos que aspiran a transformar el mundo adoptan una superioridad moral respecto del público y permiten que los espectadores también la adopten ante los personajes que no aceptan el punto de vista del héroe.

No es tarea del autor teatral lograr que se produzcan cambios en la sociedad. Tenemos grandes hombres y grandes mujeres que se ocupan de ello mediante costosas demostraciones de valor personal [...] El teatro existe para tratar problemas del alma y misterios de la vida humana, no calamidades cotidianas. Eric Hoffer dice que hay arte (*Esperando a Godot*, por ejemplo), entretenimiento popular (Oklahoma) y entretenimiento de masas (Disneylandia). Y nosotros, criaturas pecadoras, condenadas a morir como estamos, si nos dan una millonésima parte de una oportunidad, probablemente haremos que el dinero falso expulse al bueno y convertiremos lo bello en pervertido y depravado. [...] Por un lado tenemos a Samuel Beckett, por el otro a Leni Riefenstahl. Ambos se ocupan exactamente de la misma capacidad humana, para dotar de significado a lo intolerable: uno crea arte purificador; la otra anuncios de asesinatos.

No creo que la finalidad del arte sea «llegar a la gente». En realidad, ni siquiera estoy seguro de lo que quiere decir eso de «llegar a la gente». Sé lo que dijo William Hazlitt: Es fácil conseguir que el vulgo esté de acuerdo con uno; todo cuando hay que hacer es estar de acuerdo con el vulgo. [...]

Igual que el comadreo, las obras de temas «controvertidos» tienen una gran capacidad para captar momentáneamente nuestra atención. También como el comadreo, nos dejan una sensación de vacío una vez el arrebató de lascivia ha seguido su curso y le sigue, como suele ocurrir, un sentimiento de vergüenza. Y es así como las obras de teatro adoptan los asuntos cotidianos que incumben a la política, mientras que la política adopta los temas propios del drama y llena el vacío teatral.

Katacumbia

de Alfonso Vallejo

Aníbal Lozano

Katacumbiade
Alfonso VallejoIntroducción
Mar Rebollo CalzadaEdición
Revista Teatro
Colección Textos/teatro
Universidad de Alcalá.
Madrid, 2004

A tía Delfi, amante siempre del Teatro.

«Una escena de teatro siempre es un riesgo potencial de difícil control...» Creo que estas palabras reproducidas desde un altavoz, como un anónimo que amenaza, sirven a Alfonso Vallejo para trasladarnos en la obra que nos incumbe a la génesis potencial de su teatro y también de su compromiso como escritor. Hasta el éxito fundamentado por la crítica de *Gaviotas subterráneas* (1983), del que recuerdo la espléndida versión de Carlos Vides en la desaparecida Sala Olimpia, el teatro de Alfonso Vallejo había cobrado un espacio singular en la transformación del hecho dramático, en celebrados títulos como *A tumba abierta* (1976) o, especialmente, *El cero transparente* (1977) —con tantas reminiscencias en *Katacumbia* (2004)—, sin perder de vista el que fuera accésit del «Lope de Vega» en 1975 *Ácido sulfúrico* y como no, el espléndido texto de *El desguace* (1978).

A las dificultades reseñadas en su día por José Monleón¹, respecto de los estrenos difíciles, cuando no imposibles en España, el teatro de Alfonso Vallejo (¿pseudónimo o heterónimo quizás?) ha sido configurado en torno a un cuidadísimo trabajo de lectura, corrección y segunda lectura, lo que ha hecho posible, durante años, su aparición en teatros ingleses, alemanes, franceses o nórdicos. Una mirada en perspectiva, por tanto, de la generación de autores que escribieron en plena transición, rubrica hoy que el camino ha sido largo y difícil, cuando no ha dejado en cuneta restos de destinos tal como se refleja en algunos trabajos aparecidos sobre el teatro español contemporáneo². Mas no es menester indagar en el paisaje abordado por especialistas y, en detalle, refirámonos a la razón de Alfonso Vallejo en torno a la reciente y grata aparición de *Katacumbia*.

Concebida como un collage respecto de otras obras ya señaladas, tal como acertadamente escribe en el prólogo la profesora Mar Rebollo Calzada, en *Katacumbia* asistimos al proceso indagador, en nada fragmentado sino enhebrado, de cuantas claves el autor refleja en su teatro como poliedro de

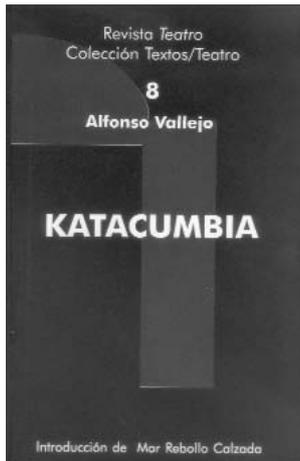
su geometría dramática. «Precisamente porque el teatro de Alfonso Vallejo no es anecdótico, la realidad está ausente de la escena, para dar presencia —anuncia la prologuista— a los elementos esenciales de la vida como son el eros, el *tánatos*, la guerra, la integridad, la dignidad y el valor del hombre contemplados en conflicto, en lucha continua en un universo anárquico, confuso, pero organizado, lúcidamente, desde el caos». Estamos, por tanto, en una clave de madurez del autor que ha elegido como en el laboratorio experimental de su ya amplia trayectoria teatral el ensayo sobre la experiencia vertida, el uso sobre las correcciones admitidas y la disolución de los elementos dramáticos como eje central de su razón de ser. La aventura de Alfonso Vallejo se manifiesta como un viaje al interior de su clave escénica: el actor y la conciencia.

No es extraño que la obra esté, precisamente, dedicada a un gran actor como José Pedro Carrión, y éste encontrase en ella un reflejo de sombra sobre su propia experiencia. Resumiendo: en *Katacumbia* asistimos a un complejo y desbordante itinerario de la vida de un actor por la realidad y la «metarrealidad», un actor-personaje que hace memoria de su trabajo desde el prólogo inquietante y que hasta el epílogo evocador reconstruye en ocho cuadros la transformación de su vida y de su propio ser. Cada uno de los ocho cuadros está basado en una obra previa del autor, desde *El cero transparente* y *Espacio interior* (Cuadros I y VIII), *Panic* (Cuadros II y VI), *A tumba abierta* (Cuadro III), *Ácido sulfúrico* (Cuadro IV), *Orquídeas y panteras* (Cuadro V), *Eclipse* (Cuadro VII) y el círculo, previo al epílogo que lo reitera, se cierra con la alusión añadida a *Espacio interior* y *Monólogo para seis voces sin sonido*.

Indudablemente nos encontramos ante una de las experiencias gratificantes del hecho teatral, desde las posibilidades textuales de la escritura hasta las líneas definitorias, simplísimas pero complejas que han de jugarse entre el autor-actor-personaje. Quizás, en este espacio creativo, el papel de Alfonso

¹ *El cero transparente. Ácido sulfúrico. El desguace.* Alfonso Vallejo. Prólogo de José Monleón. ED.Fundamentos, 1978.

² Véase Berenguer, Ángel y Pérez, Manuel, *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, vol. IV; Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982), Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.



Vallejo es tan original como solitario. Es solitario con la acción y, al mismo tiempo, solitario con el actor al que incorpora como factor indispensable para dar vida —y nunca mejor dicho, vida— al personaje de Carrión-Pototi. Cuentan que los ensayos de *Katacumbia* fueron reescrituras de la obra; tiene su lógica. Es el proceso lógico de un juego preparadísimo que subyace en el teatro de Alfonso Vallejo, poeta y pintor, que en medida alguna circunscribe una idea si esta no está diseñada y recreada: «El teatro que me interesa consiste en una reelaboración de la realidad, en su reinención escénica. De ahí la diversidad de estilos y lenguajes. De ahí su carácter poliédrico, heterogéneo y policromático»³.

El experimento, por tanto de *Katacumbia* aborda las claves de todo el teatro anterior, madurando en la búsqueda de esa gramática, por otra parte no exenta de la misma investigación filológica, que se reproduce en la reverberación de las acotaciones, en el diálogo —imposible, pero eficaz— entre el personaje y el altavoz, o en los ecos ¿por qué no? de *El Caballero de Olmedo* en la aparición de la Mala Sombra ante Pototi:

MALA SOMBRA: ¿No será tu existencia una historia mal contada... y apenas escrita? Y sobre todo... ¿cuál es su final?

POTOTI: Dígame... ¿es usted quien me quiere matar?

(CUADRO I)

Ese juego de insinuaciones bucea en *Katacumbia* como una constante fronteriza entre la razón y la rebelión, la capacidad de revolimiento y la imposibilidad para desprenderse de cuantos mecanismos gravan la actitud humana y con ella la dignidad y la libertad de los seres. Reconozco, pese a las dificultades de extrapolar tal argumento, en el teatro de Alfonso Vallejo no un eco de Ionesco o de Genet, ecos al fin de la vanguardia más plausible que ha dado lugar al reciente teatro español, sino el recado más surrealista que habita en el mejor teatro de Beckett, ya en el estudio de Valdimir o Estragón como en el de la máquina de Kapp.

Quizás, por esto mismo, por su propia singularidad fuera de matices y escuelas al uso, detalles y referencias buscadas y no

halladas sino en él mismo, la personalidad del teatro de Alfonso Vallejo es indudablemente compleja y, al tiempo, generosa en la lectura abierta que nos ofrece. Es difícil encajar en el reciente teatro español contemporáneo, del que la transición política ha hecho un clásico de sí mismo, un caso como el que nos ocupa, donde el efecto dramático se desdobra entre la investigación del lenguaje y el dibujo del personaje sostenido por la influencia pictórica del autor. Mundos que, como la psiquiatría, la pintura y la poesía, se mezclan indefectiblemente en el argumento sensorial del teatro de *Katacumbia*.

Es más, humildemente, reconozco que acaso falte —si no hay en alguna parte alguien a ella dedicado— un trabajo de investigación, una tesis doctoral, sobre la posible aparición de cierta psicolingüística teatral en el fenómeno que nos incumbe. Si no, ¿cómo deberíamos denominar más allá de la vanguardia a tal término, sino como la relación de conciencia entre el personaje y su medio —el actor— desde el lenguaje sensorial, el altavoz, y la conciencia de su rebelión? Ya es un primer atisbo que esta edición de *Katacumbia* haya corrido a cargo de la Universidad de Alcalá y del estudio espléndido que lo prologa. Lo que visualiza *Katacumbia* es un laboratorio experimental de un teatro trabajadísimo, un viaje al interior de los mecanismos sobre la razón humana, la voluntad de poseer la misma desde cualquier atisbo de poder y, en definitiva, la caricatura desdoblada sobre el espejo en el que nos proyectamos.

Este es un hecho que refuerza el compromiso del autor fuera de generaciones y vanguardias, proximidades estéticas y cercanías de un teatro establecido. El de Alfonso Vallejo es un lúcido ensayo sobre la ceguera humana, una vuelta de tuerca sobre la actitud y el generoso compromiso que le ha llevado a verse con dificultad en los escenarios. Quizás, como él mismo ha confesado: «la obra se desarrolla como un proceso al sentido que tiene el teatro en nuestra época, a su necesidad crítica y a sus sistemas de supervivencia»⁴. Así se nos aparece: como el corazón delator del personaje central en *Katacumbia*, cuya proyección dramática, por otra parte, no es sino la expresión de la memoria anotada y de la experiencia revisada del teatro —necesario— de Alfonso Vallejo. ■

³ Alfonso Vallejo en art. De Liz Perales. El Cultural. *El Mundo*. 6/05/2004.

⁴ Alfonso Vallejo en art.cit.

En la línea de fuego

de Marga Piñero

Fermín Cabal

La creación teatral en
José Luis Alonso de Santos

de
Marga Piñero

Edición
Fundamentos

Excepcional documento sobre un artista y sobre una época, el libro de Marga Piñero dedicado a los primeros pasos de Alonso de Santos es una joya rara en nuestra literatura. Sin renunciar a un planteamiento estrictamente académico, la autora recupera la memoria (casi perdida, para vergüenza de nuestra Universidad) de unos años que han sido (para bien o para mal) decisivos en la aparición del grupo generacional que hoy hegemoniza la creación teatral en nuestro país.

Hay que decir que no es éste el objetivo de la autora, que modestamente se limita a contar lo que atañe a la figura del autor estudiado, pero como quiera que Alonso de Santos resulta estar en el centro del huracán de aquel momento excepcionalmente creativo en el que se gesta lo que va a ser el teatro independiente, el resultado de su investigación será imprescindible, en el futuro, para comprender los ejes principales sobre los que surge el citado movimiento.

Alonso de Santos formó parte del Teatro Estudio de Madrid, semillero de la mayor parte de los grupos madrileños, y después participó en la creación de grupos como el TEI y Tábano, quizá los más representativos en los años setenta de los grupos de la capital española, para luego formar su propia compañía, Teatro Libre de Madrid, donde hace sus primeras armas como autor dramático y estrena, en vísperas de la muerte del dictador la que va a ser su primera obra: *¡Viva el Duque nuestro dueño!*.

El libro de Marga documenta minuciosamente los años de formación del autor, su carrera inicial como actor y director en el seno de estas agrupaciones, sus primeros esfuerzos en la dramaturgia, el sentido político y estético de sus búsquedas y los rasgos básicos de su personalidad, que se va fortaleciendo en medio de estas batallas teatrales, para luego centrarse en el análisis de cinco de sus obras iniciales, seguramente las de más fuste en su primera producción: la citada *¡Viva el Duque nuestro dueño!*, *Del laberinto al treinta*, *La estanquera de Vallecas*, *El álbum familiar* y *Bajarse al mo-*

ro, su gran éxito profesional que le consagra como primera figura de nuestra escena.

Generalmente este tipo de análisis tiene mucho de especulación, de lectura personal del ensayista sobre la obra del autor estudiado, pero en el caso del libro de Piñero la particular proximidad entre el estudioso y el estudiado (la autora no sólo ha sido actriz a las órdenes de Alonso de Santos en alguno de estos montajes, sino que además ha terminado compartiendo su vida y dándole dos hijos) modifica inevitablemente la relación habitual. Estoy seguro de que a muchos les molestará incluso este atrevimiento, que juzgarán, en principio, perturbador e inadecuado. Pero para la historia de nuestro teatro, y para los admiradores de Alonso de Santos es una bendición, porque sus fuentes de información no pueden ser más inmediatas, sin que por ello sus opiniones, valoraciones y priorizaciones dejen de ser valientemente personales, sin ser en ningún momento gratuitas. Pocas veces un autor va a ser estudiado con tanta precisión, con tanto conocimiento y, por supuesto, con tanto entusiasmo como este hombre feliz, en tantos terrenos, que ahora se encuentra de tal modo festejado.

El libro cierra su estudio a mediados de los años 80, tras el estreno de *Bajarse al Moro*, y quizá sea ese el único reproche que me atrevo a hacerle: nos deja con la miel en los labios, sin poder saber lo que le ha ocurrido en los últimos veinte años. Y, desgraciadamente, nuestra anémica bibliografía teatral no nos va a proporcionar gran cosa para paliar esta necesidad. Y lo más lamentable es que, con pocas excepciones y en especial el libro de Medina Vicario *Los géneros teatrales en Alonso de Santos*, publicado por la AAT, lo poco de valor que se ha escrito sobre el autor ha sido obra de hispanistas norteamericanos. Algo que da que pensar. Por ello, el esfuerzo, la dedicación, y el análisis de Marga Piñero deben ser celebrados por quienes nos ocupamos del teatro español. Yo, por lo menos, no voy a escatimarle ese reconocimiento. Un libro imprescindible. ■



Homenaje a Alejandro Casona

de Varios autores

M.^a Pilar Jódar Peinado

Actas del «Homenaje a
Alejandro Casona (1903-1965)»

de
Varios autores

Edición
Fundación Universidad
de Oviedo
Ediciones Nobel

Las *Actas del «Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)»* (Oviedo: Universidad, 2004), con motivo del Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento, celebrado del 5 al 8 de noviembre de 2003 en la Universidad de Oviedo, se proponen revisar, y me atrevería a decir que, corregir la imagen del dramaturgo asturiano, admirado por el público y denostado por la crítica. Su teatro humanista, derivado de su búsqueda universalidad, fue mal interpretado por la crítica de su época, que quería encontrar los posicionamientos ideológicos de Casona, en uno de los momentos de agitación política de la historia de España.

Se abre el libro con el ameno artículo «La trayectoria literaria de Alejandro Casona en su contexto», por el gran experto en el autor, José Rodríguez Richart, quien nos muestra la unión de vida y obra, su itinerario geográfico ligado a su desarrollo y culminación profesional, cuando llega a ser considerado el esperado impulsor del teatro español. Su amplia participación en las Misiones Pedagógicas, una obra de difusión cultural emprendida por la II República, le muestra como un autor totalmente comprometido con su época.

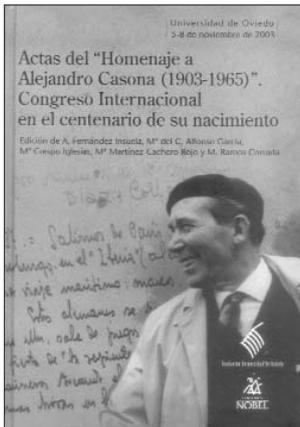
La utilización de evasivista como calificativo peyorativo, lleva a María del Carmen Bobes Naves a definir a ésta como una de las corrientes teatrales antirrealistas de principios del siglo XX (del mismo modo que el absurdo o el expresionismo), que persigue la confrontación con la realidad como un deber ético.

La actualización de géneros de larga tradición, como el teatro utópico, la farsa o la alta comedia, legitima a Alejandro Casona como renovador de la escena española del momento. Javier Huerta Calvo define su teatro como el intento constante de materializar una perseguida utopía, insertándose en la corriente de teatro utópico que cultivaron Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Miguel Mihura y Antonio Buero Vallejo, entre otros; conectándolo, además, con

Miguel de Cervantes en la unión de utopía y locura. María José Conde Guerri, en *Importancia de Alejandro Casona en la alta comedia en España*, explica la preferencia del dramaturgo hacia la tradición que procedía de Jacinto Benavente, ya que era el tipo de teatro de más manifiesta popularidad; género que reforma reteniendo el exceso melodramático mediante una estructura clásica, el humor, y el lenguaje poético, manteniendo, en cambio, de la alta comedia su interés por agradar al público y su didacticismo.

Análisis pormenorizados de sus obras los ofrecen Juan María Díez Taboada en *El reto de Casona a los cien años*, donde actualiza, a través de una excelente e interesantísima interpretación, las cuatro obras más relevantes: *La sirena varada*, *Otra vez el diablo*, *La dama del alba* y *La barca sin pescador*; de las que destaca su pretensión por mantener el espíritu de la leyenda, que está en relación con su misión de pedagogo. La belleza poética del teatro de Alejandro Casona procede de esta base legendaria que provoca la deseada conexión con el público. *La casa de los siete balcones* es también objeto de análisis profundo por Gregorio Torres Nebrera.

Acertadamente, se incluyen estudios de otros ámbitos artísticos en los que se desarrolló este asturiano universal (periodismo, cine y poesía), así como sus epistolarios, lo que contribuye a una adecuada interpretación de su producción teatral y a poner de manifiesto el intelectualismo y el compromiso de este artista total. Antonio Fernández Insuela (*Sobre política y periodismo en Alejandro Casona*) —además de establecer las contradicciones y los puntos de su vida por resolver— extrae de los artículos periodísticos las ideas de Casona acerca del proceso de escritura de sus obras y su concepción del arte en general, el cual, defende, ha de ser social y, sobre todo, el teatro; del mismo modo, queda patente su sentido crítico frente al régimen dictatorial español y su compromiso con las ideas de la República. El



resto de los artículos sobre periodismo, ensayo y otro dedicado a su labor como prologuista inciden en estos aspectos. Su dedicación al cine, como medio de subsistencia durante el exilio, es tratado por M.ª Teresa García-Abad García. Alejandro Casona necesitó vivir de la adaptación cinematográfica de sus obras durante un cierto tiempo, a pesar de su odio a este medio artístico en el que la figura del autor quedaba relegada al último lugar en favor del director, el productor y los actores. En cuanto a los epistolarios, destaca el estudio realizado por Manuel Aznar Soler sobre la correspondencia cruzada con Adriá Gual y Margarita Xirgu, en el que se evidencia que Alejandro Casona es totalmente consciente del tipo de teatro en el que está trabajando, que no identifica ni con el realismo ni con el teatro poético que se estaba haciendo, fruto de la atención a unas convenciones literarias.

Los estudios sobre la recepción de la

obra de Alejandro Casona nos aportan importantes datos para juzgar la incidencia de este autor en la sociedad y la cultura de su época. Artículos sobre su recepción en España, que justifican la dedicación al estudio de nuestro dramaturgo, los aportan María Francisca Vilches de Frutos, Juan Aguilera Sastre y Mariano de Paco. De su recepción en el extranjero tenemos un ilustrativo ejemplo en Urszula Aszyk, *Los árboles mueren de pie*, en los escenarios polacos. Igualmente, hay otros estudios de recepción en Italia, Cuba, Argentina y Centroamérica, donde se expone la gran aceptación de Alejandro Casona por parte del público y de la crítica, así como su participación en los diferentes panoramas intelectuales.

El pluralismo crítico que se deriva de la lectura de estas actas se revela como el mejor instrumento para una adecuada comprensión del dramaturgo y artista total que fue Alejandro Casona. ■

RODRÍGUEZ MÉNDEZ Y EL PREMIO MAX [viene de la última página]

casa de esa calle, una casa de escalones de madera astillada y crujiente y altos techos antiguos, José María Rodríguez Méndez ve pasar las horas y los días sentado en un viejo sillón con su hermosa gata acurrucada en el regazo. ¿Qué piensa José María en las largas tardes que van oscureciendo en su balcón? ¿Revisa su ya larga vida en que tanto ha dado y tan poco ha recibido? Podría hacerlo, tiene derecho.

Si nosotros la hemos repasado, ha sido precisamente para romper el silencio que su dignidad y su orgullo le imponen. El *Premio Max*, tan tardío y merecido, ha sido sin duda el aldabonazo que tanta falta hacía. No lo fue el *Premio Nacional de Literatura Dramática*, cuyo eco se desvaneció apenas se hizo público. Que no ocurra lo mismo con el Premio Max. Que su fognazo, su luz repentina y fugaz sirva para que la memoria de la sociedad española se active, para que todos recordemos las obras que ha escrito, su vida dedicada al teatro no sólo como autor, sino también como actor, como farandul, como él mismo dijo en el escenario de Guadalajara al recibir el Premio. Que su obra ingente y su vida, tan entregada como frustrada, remuevan las conciencias de sus contemporáneos. ¿Cuántos de sus textos han sido estrenados en condiciones dignas?

Cuando este gran dramaturgo recibió el *Premio Nacional de Literatura Dramática* en 1994, ya tenía tras de sí una obra inmensa y desestimada. Ya entonces se daban las circunstancias actuales, ya entonces debió ser rescatado y no lo fue. Tengo la tristeza de recordar que, con motivo de aquel

Premio, escribí en *Primer Acto* unas palabras que recuerdo a menudo con indignación: Me temo que, después de su premio, pasarán los días lo mismo que antes, lo mismo de oscuros y lejanos, y él seguirá siendo un pájaro solitario, como siempre ha sido. La ocasión del *Premio Nacional* se perdió, como entonces predije; ¿se perderá también esta?

¿Qué podemos hacer? ¿Dejar que el fatal destino que gravita como una maldición sobre nuestro país se cumpla una vez más? ¿Es inevitable que en España no se reconozca el mérito de los españoles? ¿Han dispuesto los hados que esa sea nuestra definitiva servidumbre? ¿No hay remedio? ¿Somos así para siempre?

Alguien tendrá que responder a estas preguntas. La sociedad española, ante todo, pero muy especialmente quienes tienen a su cargo el destino de nuestra cultura. Todos los que decimos desarrollarla y promoverla mediante la producción de bienes culturales y, por encima de nosotros, aquellos en cuyas manos han puesto los ciudadanos los medios políticos y materiales para que la sociedad reciba las creaciones que languidecen en los cajones como tantas de las arriba citadas obras de Rodríguez Méndez, un autor fundamental de la segunda mitad del pasado siglo que está en todas las Historias de la Literatura Española y al que el público desconoce. ¿Será el efímero relumbrón de la gala de los *Premios Max* lo único que se haga para recuperarle? ¿Se reproducirá tras el Premio Max la indiferencia que siguió al *Premio Nacional*? ¿Quién asumirá esa responsabilidad histórica? ■



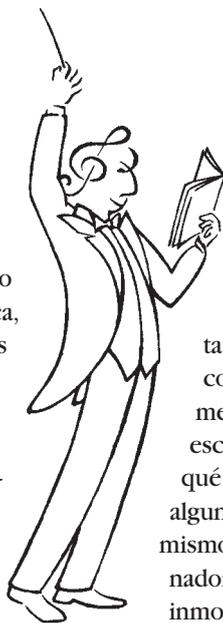
El teatro también se lee

Pueden ustedes llamarme anticuado, pero soy de los que piensan que difícilmente hay buen teatro donde no hay un buen texto teatral. Sé bien que en estas últimas décadas, aspectos del espectáculo teatral que antes parecían adjetivos han pasado —o han pretendido pasar— a ser sustantivos; y que dirección escénica, escenografía, música o intervención de elementos multimedia han usurpado en no pequeña parte ese protagonismo absoluto del texto, que hasta hace poco parecían indiscutible.

Viví muy de cerca y con verdadera pasión la renovación escénica que se produjo en España a partir de los primeros años 80. Para el espectador de Madrid, la añorada Sala Olímpica de la época «gloriosa» de Guillermo Heras fue el escaparate de aquel proceso (pese a lo que anunciaron los políticos, unos cuantos años después de su cierre, carecemos de algo que le haya tomado el relevo); y no menos los «Teatros del Círculo», en el de Bellas Artes, en los que Jesús Campos dirigió una etapa brillantísima para la historia de la Institución. Pues bien, si en aquella época se acuñó el término «propuesta escénica», temo que fuera entre otras cosas porque se tuvo la tentación de creer que el texto teatral podía ser sólo uno de los varios factores que confluían en la bondad de una convocatoria teatral. Mas temo que esa creencia se ha demostrado falsa: propuestas que se enhebraban sobre un libro débil no podían ser sacadas a flote por mucho talento que se derrochara en puestas en escena imaginativas y abundancia de recursos extraliterarios; y propuestas que se basaban en textos sólidos —que, dicho sea de paso y con gran pena por mi parte, eran las menos— enganchaban al espectador aunque no se viesen envueltas en los lucidos estuches de la sofisticación visual o escénica.

Y puesto que soy de los que creen que el teatro es sobre todo un buen texto teatral, parece fácil deducir que soy de los que creen que del teatro se puede disfrutar plenamente a través del libro teatral. O lo que es lo mismo: que creo que para que un texto teatral funcione sobre un escenario tiene antes que salir airoso de la prueba de funcionar simplemente leído desde las páginas de un libro.

A la orilla ya de los cincuenta años, formo parte de la quizá última generación que se enamoró del teatro en su etapa juvenil mucho más a través del libro teatral que de la platea de las salas. Sé que seguiré decepcionando a más de uno, pero mis años de adolescencia son indisolubles de Benavente, de los Quintero o de los sainetes de Arniches. También de Pérez Galdós y, ya más tarde, de Valle. A todos ellos,



de quienes leí con pasión la casi totalidad de su producción escénica, debo horas de infinito deleite, siempre asesorado por mi padre, que guió con tanto cariño como acierto mis aficiones literarias de entonces.

La lectura del texto teatral es también para mí indisoluble de la fantasía de imaginar su puesta en escena. Como, en efecto, para ello nada nos condiciona, de niño antaño y hoy de menos joven, me es difícil leer un texto teatral sin estar «viendo» el escenario, imaginando los personajes, adivinando qué recursos pondría yo, lector, en juego; por ello, de alguna manera el teatro leído nos convierte a nosotros mismos en escenógrafos, en directores y hasta en iluminadores. Y hoy, ya más en función de mi profesión, creo inmodestamente que ese hábito desde la infancia de llegar al teatro a través del libro me ha servido para una cierta intuición de anticipar qué textos pueden funcionar como libretos de ópera y cuáles difícilmente son llevables a la partitura escénica.

Aun citaré otra experiencia de entonces y de ahora: las generaciones que leíamos teatro como hábito nos sentíamos tentados por aprender y recitar de memoria un párrafo que nos había entusiasmado o un breve monólogo para el que el espejo de nuestro cuarto se solía prestar amablemente como espectador incondicional. Y eso nos llevaba no pocas veces a intentar la representación escolar o universitaria, hoy por desgracia tan abandonada por todos. Y no se olvide que el teatro aficionado fue hace décadas un motor de difusión de ciertos repertorios teatrales tan notable o más que el profesional. Los medios eran muy modestos, las escenografías, utilerías e iluminación, de lo más rudimentario, pero se amaba el texto y se quería transmitir un texto, en contra del hábito del espectador de hoy, que parece no poder acercarse al Arte de Talía si no es con abundante parafernalia extraliteraria.

El libro de teatro es el teatro mismo, al desnudo; es su esencia. Lo que no nos «engancha» desde el papel no nos enganchará desde las bambalinas. Quizá la actual falta de hábito de leer teatro, la escasez de lúcidos textos teatrales —sobre todo si ello se compara con la vitalidad de nuestra escena en otros parámetros— y la casi desaparición del teatro aficionado y universitario sean hoy tres carencias no tan inconexas como a primera vista nos pudiera parecer. Y probablemente su antídoto en el futuro haya que buscarlo como solución a tres variantes de un mismo mal. ■

José Luis Temes
Director de orquesta

Rodríguez Méndez Y EL PREMIO MAX

Domingo Miras

El pasado 14 de marzo, se celebró en Guadalajara la ceremonia de la entrega de los *Premios Max de las Artes escénicas*. Difundido el acto a través de la televisión, todos pudimos ver una justísima reparación pública: el gran dramaturgo José María Rodríguez Méndez, después de una trayectoria tan larga como dura y desatendida, recibía el Premio Especial por toda una ingente obra que, a lo largo de varias décadas, ha aportado a la cultura dramática española una riqueza cuya magnitud aún no es posible cuantificar, dado el volumen de su producción y el general desconocimiento de gran parte de la misma, puesto que no ha subido a los escenarios por causa de la extraña política teatral de nuestro país, que se permite el lujo de desdeñar lo mejor de su propio patrimonio.

Ese desconocimiento hace que no esté de más recordar en esta página de la Revista una significativa parte de las obras de este autor al que tal vez se empieza a descubrir ahora, después de más de cincuenta años de labor. Pero más vale tarde que nunca, esperemos que el *Premio Max* no sea como fue hace doce años el *Nacional de Literatura Dramática*, un fugaz destello apenas perceptible entre las tinieblas de antes y después. Recordemos, pues, algunos de sus títulos: *El milagro del pan y de los peces*, escrito en 1953: hace 52 años. CIENCIENTA Y DOS AÑOS. *Vagones de madera*, de 1958; *La tabernera y las tinajas*, de 1959; *Los inocentes de la Moncloa*, de 1960; *El círculo de tiza de Cartagena*, «*La vendimia de Francia*, y *La batalla del Verdún*, las tres de 1961; *La trampa y Una historia de forzados*, ambas de 1962; *El vano ayer*, y *Defensa atómica*, de 1963; *En las esquinas, banderas y El gbetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, de 1964; *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, María Slodowska o Isa aventura del Radium y La mano negra*, las tres de 1965; *La Andalucía de los Quintero*, de 1966; *Los quinquis de Madriz*, de 1967; *Comedia clásica*, de 1970; *Historia de unos cuantos*, de 1971; *Flor de Otoño*, de 1972; *Spanish news*, y *El pájaro solitario*, de 1974; *Isabelita tiene ángel*, y *Última batalla en El Pardo*, de 1976; *El rincón de don Miguelito*, de 1978; *Castilla, pequeño rincón*, de 1979; *La sangre de toro*, de 1980; *Teresa de Ávila*, y *Reconquista*, de 1981; *El sueño de una noche española*, de 1982; *La chispa*, de 1983; *La Restauración*, de 1984; *La marca del fuego*, *La hermosa justicia*, y *De paseo*, las tres de 1986; *Barbieri, un castizo en la corte isabelina* y *Soy madrileño*, de 1987; *Leyenda Áurea*, de 1988; *Otra Le-*

yenda Áurea, de 1989; *El laberinto de los niños estúpidos*, de 1994; *La gloria esquiva*, de 1997...

Es fácil ver el progresivo espaciamento entre las fechas, un dato desolador que revela el progresivo desánimo, la creciente convicción de la inutilidad del esfuerzo, la permanente tentación del abandono.

El recorrido vital de José María Rodríguez Méndez es un largo itinerario de decepciones. Los datos biográficos aportados por él mismo en entrevistas o alusiones circunstanciales, (¿verán alguna vez la luz sus Memorias?) nos muestran a un joven universitario cuya vocación teatral está en franca confrontación con sus estudios de Derecho, en cuya facultad tiene un enfrentamiento con un profesor que le obliga a trasladar su matrícula de Barcelona a Zaragoza, donde termina una carrera jurídica de la que sólo haría uso como defensor en consejos de guerra durante su etapa militar, que yo sepa. Oposiciones fracasadas, horizonte económico cerrado, y el recurso de la vida militar, propiciado por el recuerdo de los felices seis meses de prácticas como Alférez de Complemento en Cádiz... una vida que, paradójicamente, resulta confortable y segura por su fácil adecuación a unas reglas muy concretas y el trato familiar que suele darse entre la oficialidad de las guarniciones. Pero el joven teniente ha de reintegrarse a la vida civil y, tras una breve estancia en Madrid, se instala en Barcelona y colabora con distintas editoriales, publica artículos, se va desenvolviendo, y se reencuentra con el teatro uniéndose al grupo La Pipironda como dramaturgo y actor, con lo que su nombre se hace público y se producen algunos estrenos más satisfactorios que productivos. Parece que su vida en Barcelona se ha estabilizado, es un dramaturgo radicado en Barcelona que escribe en castellano, pero repentinamente se siente incómodo: la querida lengua de Cervantes, tan cara a su corazón, no es grata en Cataluña. La eclosión nacionalista provoca la exaltación y generalización de la lengua vernácula, y nuestro dramaturgo ya no se relaciona con sus amigos y conocidos con la fluidez y el desenfado de antes. Se siente extraño, forastero. Y decide volver a Castilla. No a Madrid, no: a la Castilla más clara y dura. Se establece en Barco de Ávila. Grupo Barciencia. Ávila capital, entre murallas. En 1983 transige, al fin, con su ingrato Madrid, y fija su residencia en la tranquila calle de las Huertas, una calle de casas vetustas y establecimientos de anticuarios y libreros de lance, además de las populares tabernas madrileñas, una calle, en fin, del viejo y eterno Madrid en que el tiempo se remansa tras los visillos de los balcones. Y en una

[continúa en la página 62]

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

