



ISSN 1137-0742



9 771137 074004

ORGANIZA:



EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL  
ALICANTE



AYUNTAMIENTO  
DE ALICANTE

GENERALITAT VALENCIANA  
INSTITUT DEL TEATRE

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA  
SECRETARÍA GENERAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

CAM  
CONSEJO REGULADOR DE LA ACTIVIDAD CINEGRÁFICA



COLABORA:

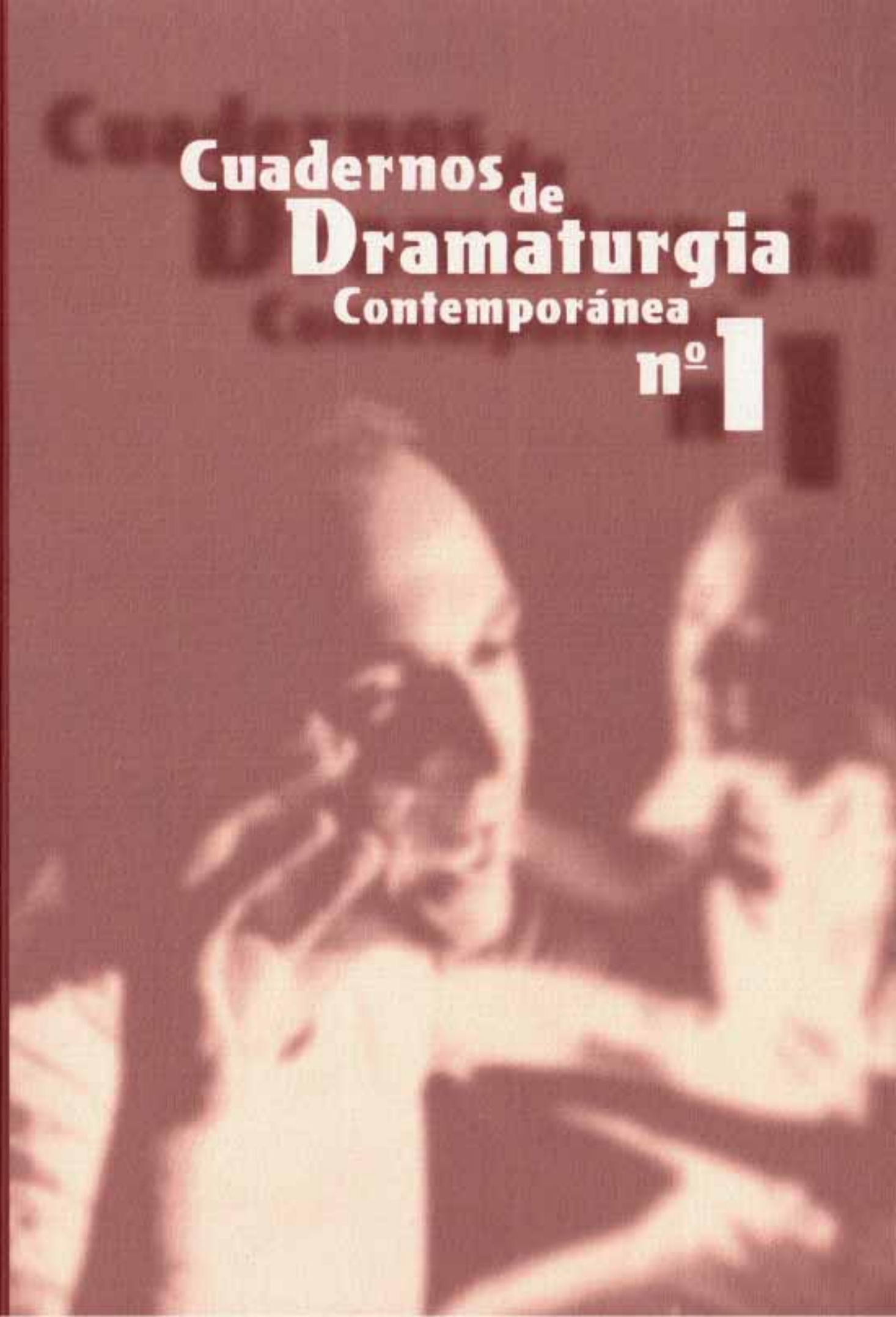


Centro de los  
Teatros Españoles  
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS  
DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS



Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea

# Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 1



**CUADERNOS DE  
DRAMATURGIA  
CONTEMPORÁNEA  
Nº 1**

IV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL  
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 1996

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Guillermo Heras  
Fernando Gómez Grande  
Juan A. Ríos Carratalá

Edita:  
Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Fotocomposición: Espagrafic  
Impresión: Ingra Impresores  
I.S.S.N.: 1137-0742  
Depósito Legal: A-1146-1996

## ÍNDICE

<b>Presentación</b> .....	7
<b>I. Los autores y la dramaturgia actual</b> .....	9
I.1. José Ramón Fernández, «La delicadeza de un mendigo ingrato».....	11
I.2. Alfonso García Zorro, «Teatro de plaza y aldea: lo popular» .....	25
I.3. Rafael González, «Los últimos» .....	29
I.4. Guillermo Heras, «Contaminación estética y literatura contemporánea» .....	33
I.5. Jerónimo López Mozo, «Por una ¿nueva? escritura teatral»... ..	37
I.6. Juan Mayorga, «Teatro y "shock"» .....	43
I.7. Itziar Pascual, «Para vivir».....	45
I.8. Rodolf Sirera, «Cuatro décadas de escritura teatral en España» .....	47
<b>II. Dossier Alfonso Sastre</b> .....	51
II.1. Alfonso Sastre, «¿Hay que hablar del teatro español de hoy?» .....	53
II.2. Mariano de Paco, «Alfonso Sastre en el teatro español» .....	57
II.3. Virtudes Serrano, «Alfonso Sastre, una nueva etapa» .....	63
II.4. Antología de textos de Alfonso Sastre .....	69
<b>III. Actividades de la Muestra</b> .....	93
III.1. Fernando Gómez Grande, «La traducción de textos teatrales» .....	95
III.2. Juan Antonio Ríos, «La edición de textos teatrales» .....	121
III.3. Encuesta .....	125
<b>IV. Balance de muestras anteriores</b> .....	129
<b>V. Ediciones de la Muestra</b> .....	135

## PRESENTACIÓN

Nace una nueva revista. Una aventura más que se suma a las ya emprendidas por quienes intentan que el teatro español tenga una adecuada cobertura en el mundo editorial. En este caso no se trata de una iniciativa aislada. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* nace al calor de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, que este año celebra su cuarta edición y empieza a consolidarse de acuerdo con los objetivos marcados desde sus inicios.

La Muestra siempre ha intentado apoyar a los autores españoles contemporáneos mediante la programación y difusión de sus obras. Pero desde su primera edición esta tarea se ha visto acompañada por debates y seminarios sobre diferentes temas relacionados con el teatro, homenajes a figuras tan destacadas como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Francisco Nieva, la edición de obras de diferentes autores y otras actividades que responden al deseo de convertir a la Muestra en un punto de encuentro para todos aquellos interesados en el teatro español contemporáneo.

Este conjunto de actividades ha ido generando una serie de materiales que no siempre tenían una adecuada difusión. Esta es una de las razones de la aparición de la presente revista, que también pretende ser un lugar de reflexión y crítica para los autores y estudiosos de nuestro teatro, así como una plataforma que nos permita dar a conocer las actividades realizadas por la Muestra. Información, difusión, reflexión y crítica son, pues, los cuatro ejes que vertebrarán la trayectoria de *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*.

Nacemos al servicio de los autores españoles contemporáneos y a ellos les damos en primer lugar la palabra. Pero también a quienes estudian sus

obras y otros temas, cuyo conocimiento resulta interesante para la adecuada promoción y difusión de nuestro teatro contemporáneo. Una invitación, pues, coherente con los objetivos de una Muestra que camina hacia su consolidación y amplía sus actividades con la publicación del primer número de estos *Cuadernos*.

## I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

## LA DELICADEZA DE UN MENDIGO INGRATO\*

*José Ramón Fernández*

Ramón Gómez de la Serna publicó en 1944 un hermoso libro acerca de la figura de don Ramón María del Valle-Inclán, y en algún rincón de aquel libro, el grandioso autor gallego se definía a sí mismo como un mendigo ingrato. Me llamó la atención la frase, y pensando en ella recordé una historia que me había contado el editor Fernando Sáenz, acerca del mendigo que vive enfrente de su casa. Al parecer se trata de un tipo taciturno con algo de dios contrariado que suele pasar las horas y los días sentado en un banco de la calle Fuencarral, en Madrid. Quería deshacerse de un abrigo viejo y pensó que no era necesario el gasto de mandar esa prenda por avión a África, teniendo la pobreza tan delante de las narices. Así que bajó a la calle y le ofreció el abrigo al habitante del banco municipal. El mendigo miró al editor con algo parecido a la indiferencia, se probó el abrigo y dijo «está bien, me lo quedo». El editor subió en el ascensor perplejo, convencido de que a aquella conversación le faltaba una frase.

En todas estas cosas me puse a pensar cuando Emilia Velasco me llamó por teléfono hace unos meses para proponerme que hablase sobre mi escritura a un grupo de universitarios.

Supongo que es obligación de un escritor preguntarse por qué escribe, cómo lo hace, cuáles son sus medios y sus modelos. Esto facilita el trabajo de los filólogos, que a veces se las ven y se las desean para identificar las

---

\* Conferencia leída en el Aula Vitoria de la Universidad de Salamanca, con motivo del Curso Superior de Filología desarrollado en el verano de 1995. El curso dedicado a los nuevos escritores españoles se tituló «Una generación entre el alfabeto y el milenio» y estaba dirigido por la doctora Velasco Ramos, de la Universidad de Salamanca, y en él participaron entre otros César Oliva, Guillermo Heras, el poeta Diego Doncel y la novelista Belén Gopegui.

fuentes, y ya conocemos la importancia que la crítica fluvial tiene en la filología moderna.

Debo confesar que la reflexión sobre mis propios abismos me ha producido siempre un reflejo inevitable de pereza. Gracias a la invitación de la Universidad de Salamanca me he visto en la obligación de sacudirme esa pereza y reflexionar del modo más ordenado de que soy capaz para tratar de dar respuesta a esas preguntas tan difíciles: por qué o para qué escribo, qué y cómo pretendo escribir, dónde me hallo.

Me parece casi imposible plantearme todas estas cuestiones una a una; en cualquier caso, posiblemente es la última de ellas la que puede, a mi entender, ayudar a aclarar todas las demás, dado que, como ustedes ya habrán adivinado, no me he caído de un árbol.

A estas alturas de siglo, el teatro en España ha sido enterrado en tal cantidad de ocasiones que habrá que empezar a pensar que es una actividad propia de vampiros. El aserto, por lo demás imbécil, de que el teatro se muere, no parece el mejor escenario para la aparición de una nueva generación de escritores, que a su vez desmiente con su existencia esta enésima defunción.

Cuando hablo de una nueva generación me estoy refiriendo a unas cien personas de edades comprendidas entre los treinta y los cuarenta años, que han publicado o estrenado obras, han recibido premios, han sido traducidos a otros idiomas, etc. Un centenar de autores no es una cifra que se pueda despreciar. Como sé que sobre estas cosas se hacen chistes, remito al libro publicado por Alberto Miralles, *Teatro Alternativo*, editado por la Asociación de Autores de Teatro en este mismo año, en el que se podrán encontrar todos esos nombres. Por supuesto, de esos cien nombres el tiempo se quedará con sus hijos; del prodigioso Siglo de Oro español apenas recordamos una docena de autores. Pero la gran cantidad de jóvenes que, pese a las innegables dificultades que este oficio plantea han decidido escribir teatro nos obliga a pensar en unas circunstancias que han empujado la bola hacia este rincón. Por eso, si cuento mis propios pasos, voy a estar describiendo los de buena parte de mi generación.

La literatura dramática española –del mismo modo que la narrativa, la poesía o el ensayo, evidentemente– ha sufrido durante medio siglo una suerte de orfandad, producida por la desaparición de muchos autores que podían significar un referente. Hace pocos meses se han publicado las reflexiones de Max Aub, tras su viaje a España en los años sesenta, poco antes de morir: se había edificado una barrera entre él y quienes deberían haber crecido leyendo sus obras. El daño de la guerra civil duró generaciones. Posiblemente sea la mía la primera que puede ver a sus mayores escribiendo en una situación de normalidad. Hemos podido constatar, sin traumas,

la existencia de un teatro español vivo con una importante actividad. Yo tengo en mi recuerdo haber asistido a obras de Buero Vallejo, Sastre, Rodríguez Buded, Nieva, Alberti, Gómez Arcos, Gala, Fernán Gómez, y especialmente de la generación que antecede a la mía, como Alonso de Santos, Cabal, Amestoy, Maqua, Sirera, Sanchis, del Amo, Benet i Jornet, Vallejo, etc. No estoy hablando de una cosa para minorías: en los últimos quince años se estrenaron *La taberna fantástica*, *Nosferatu*, *Las bicicletas son para el verano*, *Bajarse al mor*, *Esta noche gran velada*, *El veneno del teatro*, *Ay Carmela* y muchas otras obras que vieron decenas de miles de personas. No íbamos a ser tan estúpidos como para creer a aquellos que nos contaban que el teatro estaba muerto cuando lo teníamos al alcance de los labios.

Esta generación, que se ha formado viendo estrenar a esos autores, ha podido ver además algunos espectáculos grandiosos. La festivalitis, aquella fiebre de las administraciones públicas por organizar grandes escaparates culturales durante los ochenta, tuvo aspectos muy discutibles, pero supuso un gran beneficio para una generación que bordeaba los veinte años, que ha tenido la oportunidad de ver en sus ciudades a grandes compañías y creadores. Yo no puedo evitar referirme a Vassiliev, a Kantor, a Mouskine, para explicar de qué estoy hecho. Pero esta festivalitis tenía un reflejo muy especial en Madrid, donde a los espectáculos inolvidables que programaron Yzaguirre y Goldemberg en los festivales internacionales, se añadieron las puestas en escena de los teatros públicos de esta década: Gómez luchó con Calderón y con Kafka, Heras con Koltés y Pasolini, Narros con O'Neill y con Shakespeare, Pasqual con Valle y García Lorca. Recordando esa década en que llegué a la mayoría de edad creo que puedo decir que tuve mucha suerte.

Esta generación tuvo desde sus primeros balbuceos tres lugares de encuentro: Cabueñes, o lo que es lo mismo, las actividades programadas por el Instituto de la Juventud. Barcelona, con el Institut del Teatre y la Sala Beckett como puntos de apoyo. El barrio madrileño de Lavapiés, con las actividades programadas por el Centro de Nuevas Tendencias.

Del Instituto de la Juventud surgieron iniciativas como los premios Marqués de Bradomín y los Encuentros de Cabueñes, en Asturias. El premio Marqués de Bradomín ha sido la lanzadera para un buen número de muy buenos autores: Sergi Belbel, Antonio Onetti, Francisco Sanguino, Rafael González, Maxi Rodríguez, Juan Mayorga o Rodrigo García figuran en el palmarés de esos premios. Los encuentros de Cabueñes significaron durante unos años el estreno de obras de autores muy jóvenes, algo fundamental para su camino hacia la madurez. En 1985, un arresto en el servicio militar me impidió participar con el grupo que estrenó *Sabina y las brujas*, de Ignacio del Moral, pero pude asistir en verano al estreno de aquella obra, di-

rigida por Javier Yagüe, hoy responsable de la *Cuarta Pared*, así como al de *Calidoscopis...*, de Sergi Belbel. Quien tenga la paciencia de revisar los programas de aquellos encuentros hallará muchos nombres que empiezan a ser indiscutibles en el nuevo teatro español.

El Instituto de la Juventud realizó también algunos talleres. El equipo que estrenó la obra de Del Moral que he mencionado salió de un taller convocado por el Instituto y el Centro de Nuevas Tendencias, al que tuve la suerte de asistir, y aún pude asistir a otro taller que ha tenido importancia en mi trabajo: en 1989, en la propia sede madrileña del Instituto, asistí, con muchas dificultades, dado que en aquellos días trabajaba como director del Teatro Rojas de Toledo, a un taller de dramaturgia impartido por Ernesto Caballero, un escritor de quien me separan apenas cinco años de edad. De este taller salió el primer texto que he escrito para el teatro y que tal vez llegase a sostenerse en una lectura piadosa: se titula *Juan Saturno* y tengo para él ese cariño que se tiene hacia los malos hijos; lo miro con ternura pero no quiero que nadie lo vea. También surgió de aquel taller mi amistad con otros jóvenes escritores, algunos de los cuales me han honrado trabajando conmigo en proyectos comunes, como Angel Solo, Luis Miguel González Cruz y Raúl Hernández Guerrero.

Desde Barcelona se recibía el eco de las actividades que estaban forjando a una nueva generación de escritores, de la que Sergi Belbel era el ejemplo más espectacular pero en absoluto el único. Detrás de todo, o por encima de todo, el autor teatral más importante de la generación anterior a la mía: José Sanchis Sinisterra. Su magisterio era omnipresente en Barcelona, pero la influencia de su escritura ha sido fundamental en muchos de nosotros.

Pero es evidente que la referencia más sólida para los autores jóvenes ha sido el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: entre los autores de mi generación cuyas obras se han visto representadas en la Sala Olimpia, puedo citar a Ernesto Caballero, Leopoldo Alas, Ignacio del Moral, Alfonso Plou, Rafael González, Francisco Sanguino, Alfonso Armada, Sergi Belbel, Ignacio García May, Antonio Alamo, Rodríguez García, Lluís Cunillé; varios de ellos también vieron publicadas sus obras en la colección *Nuevo Teatro Español*, al igual que Angélica Lidell, Juan Mayorga, Itziar Pascual o Encarna de las Heras. No estoy refiriéndome a una relación casual: en la mayor parte de los espectáculos exhibidos el Centro de Nuevas Tendencias era productor o coproductor, y una buena parte de estos autores debe en mayor o menor medida su formación a los talleres de dramaturgia desarrollados por el Centro, especialmente en dos etapas:

En la primera, desarrollada en los años 1986 y 1987 dirigió el taller de dramaturgia Fermín Cabal, y entre los participantes se encontraban Ernesto Caballero, Antonio Onetti y Alfonso Plou.

En la segunda, desarrollada en los años 1992 y 1993, dirigió el taller Marco Antonio de la Parra. Un taller que en principio había de durar cuatro meses se prolongó a lo largo de año y medio, y supuso la aparición de un grupo consolidado de autores jóvenes con los que tuve el privilegio de trabajar y desarrollar mi propia escritura: de ese taller salió mi obra *Para quemar la memoria* y también *Los malditos*, de Raúl Hernández Garrido, premio Calderón de este año, el *El traductor de Blumemberg*, de Juan Mayorga y *Leda* de Angelica Lidell, publicados en la colección *Nuevo Teatro Español*. De esta dinámica de trabajo surgió *El Astillero*; así bautizó Juan Mayorga al grupo formado por Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González, el propio Mayorga y yo. Nuestro trabajo en común, además de continuar con la dinámica de crítica de los textos de gabinete que vamos escribiendo, se ha traducido en un par de iniciativas comunes: el texto *Las lápidas*, formado por varios textos breves de Raúl Hernández, Luis Miguel González y míos, bajo la supervisión del dramaturgista holandés Ronal Brouwer; y el proyecto *Ventolera*, una reflexión sobre el tema de España que ha dado como fruto cuatro textos breves, uno por cada autor.

Ese modo de trabajar, la escritura en colaboración, ha sido una constante para mí en los últimos años. Al principio hablé de miedos y terrores: soy de esos tipos que huyen de la página en blanco, que tardan en ponerse a escribir, que rompen y tachan. De los que escriben porque no tienen más remedio. Me cuesta mucho trabajo admitir que he terminado un texto, de modo que mi bibliografía oficial es visiblemente más escasa que la de la mayoría de los autores de mi edad. En el aliento de amigos y las peticiones de algunos directores de escena he encontrado en ocasiones el punto de apoyo para saltar.

Mi obra conocida es escasa, especialmente mi teatro. He escrito dos novelas desde la tranquilidad de quien elabora un objeto artesanal, tratando tan sólo de ser honrado con mi oficio. Sin embargo, en mi teatro sólo soy capaz de mostrar aquellos juguetes que he preparado con amigos y un par de obras escritas en gabinete: *Mariana* y *Para quemar la memoria*. Son las dos únicas en las que noto un cierto aliento de peligro, es decir, en las que he tenido la sensación de estar haciendo algo mayor que yo. Trataré de explicarme, porque pienso que en esta idea coincido con los autores que me son más cercanos y puede que sea útil que este modo de pensar se conozca: entiendo que en lo que se presta a ser materia de mi escritura hay a veces temas y sobre todo formas de tratar esos temas, en los que duerme una serpiente. Esa serpiente dormida del famoso poema de Shelley no es otra



cosa, al menos así lo entiendo, que la verdad: recordemos la frase de García Lorca: «Si la verdad saliera al escenario la sangre llegaría al patio de butacas». Sólo merecen vivir aquellas palabras en cuya escritura he tenido la sensación de estar jugando la vida. No hablo de calidad, ni de estilo. Hablo de escribir a tumba abierta. No sé si lo he podido explicar, pero puedo decir que es la única manera de escribir teatro que me gustaría ser capaz de afrontar. volveré sobre ello más adelante. Esta mirada al abismo resulta insoportable, y esa es la razón, aparte, por supuesto de la famosa frase de Genet, «escribo para que me quieran», que me ha llevado a escribir de modo habitual integrado en equipos de creación.

Por supuesto, no sólo escribo para que me quieran; escribo por dos razones: para tratar de explicarme lo que pasa a mi alrededor y sobre todo para no volverme loco, para no confundir lo que es, es decir, lo que vive en mi imaginación, con lo que existe, es decir lo que vive en el mundo que llamamos real. En cualquier caso, dudo que el oficio de escribir pueda elegirse y vivo la escritura como una especie de enfermedad incurable. Les voy a contar un sueño: alguien me perseguía, para matarme, supongo, o para algo extraordinario y horroroso que sólo provocaba en mí las ansias de la huida. Un joven amigo, a quien no recuerdo en absoluto, me brindaba un escondite, un apartamento en un edificio cochambroso. Entrábamos y nos encontrábamos en un cuarto de baño viejo, con ducha de plato y azulejos en las paredes de color azul verdoso algo desvaído. Tras la cortina de la ducha aparecía el asesino, o lo que fuera: se trataba de un hombre educadísimo, con acento cubano, que me indicaba que esperase mi turno y que era imposible escapar. Antes que a mí atendió a una mujer y una niña; al parecer era el encargado de indicar a cada uno su destino final tras la muerte. Al llegar mi turno me dijo, algo contrariado por la mala noticia, que mi destino era volver a vivir y seguir escribiendo, y así volvería a ser cada vez que muriera, o quizás cada vez que despertase.

Ahora debo confesarles que les he hecho una pequeña trampa: no he mentado; eso fue lo que soñé. Pero no sólo he contado mi sueño para explicar que siendo la escritura como algo inevitable, como una parte de mi vida tan propia como la respiración, sino también para introducirles en una de las claves de mi manera de entender ese hecho: ustedes han seguido con especial atención mis palabras cuando me he puesto a relatar un sueño. Nadie se puede sustraer al atractivo de los sueños porque todos sabemos que dentro de nosotros transcurre ese río subterráneo y conocemos una verdad indudable; nadie se aburre en los sueños. Estoy convencido, y en esto coincidido plenamente con mi maestro, Marco Antonio de la Parra, de que el espacio de la imaginación que más exactamente puede reflejar el teatro, frente a otras artes, es el espacio de los sueños. La convención del teatro es ca-

si la misma que la convención del sueño, por tanto la libertad de la escritura teatral debe ser la misma que la libertad que gozamos en la escritura del sueño.

— Hasta aquí, les he esbozado algunas líneas sobre dónde me hallo, por qué escribo y por qué teatro precisamente.

— Para hablar de qué y cómo me voy a permitir abrir un poco más el camino de las confidencias. Voy a hablar esencialmente de lo que tengo ahora en la cabeza y tal vez de textos anteriores.

No tengo más remedio que volver a citar a Valle-Inclán. En varias de las entrevistas que concedió a lo largo de su vida, Valle-Inclán insistía en que no es la situación la que crea el escenario, sino el escenario el que crea la situación. Cualquier lector entenderá que en Valle tiene casi más importancia el Madrid de los años veinte o las tierras del Salnés que los propios personajes surgidos de esas entrañas. Por citar un ejemplo, en una entrevista concedida a *El Imparcial* en diciembre de 1929, Valle propone la famosa escena de la seducción de doña Inés en el *Tenorio* de Zorrilla. Es el aire de la primavera recién nacida, la brisa, el frescor del río Guadalquivir mezclado con la tierra caliente de los olivares lo que hace de ese momento algo portentoso. Me protejo en ese argumento de autoridad para explicar el primer paso de mis escritos: siempre, el espacio. En *Mariana* no pude empezar a escribir hasta que no ubiqué la acción: una mujer, una celda, una bandera... En *Para quemar la memoria* surgió primero un hombre subido a una gran mesa, en una sala de reuniones, vaciando unos bidones de gasolina. Tengo que decir que ese pobre hombre se pasó cinco años subido a lo alto de la mesa hasta que supe como hacerle bajar. En lo que está cociéndose ahora en mi cabeza hay un campo abierto, cerca de una casa, y a la vez hay un lugar cerrado y oscuro donde unos hombres golpean el suelo con palos.

Tengo que hacer algunas apreciaciones sobre esto: el hecho de plantear un texto desde las imágenes. Si bien mi origen es la literatura escrita y pasé dulces años estudiando filología, debo insistir en esa gran oportunidad que fueron los años ochenta en Madrid, y en cómo mi mundo de referencias teatrales está poblado de imágenes. Esas imágenes tenían la fuerza de las grandes metáforas, de esos elementos que como dice el poeta Antonio Gamoneda son símbolos en sí mismos, es decir, guardan en su interior tal cantidad de evocaciones que su sola mención, o su presencia en escena promete una explosión increíble de sensaciones, de recuerdos no poseídos y de significados. En alguna ocasión he dicho que *Tío Vania* podría quedar reducido al columpio vacío que se balanceaba en silencio en las dos versiones que he podido ver de esta obra, dirigidas por William Layton y por Jorge Eines. En definitiva, mis personajes aparecen en lugares concretos,

respiran el aire de esos lugares y tardan bastante tiempo en empezar a hablar. El espacio se convierte así en algo ostensible y dueño del tiempo, en algo que genera la acción y la palabra. Tal vez ese espacio genere también la idea. Seguramente sí la contiene, al menos. El teatro que quiero escribir es un teatro de ideas. Por supuesto, no de tesis. Este es un mundo demasiado viejo. Pero sí deseo escribir historias a partir de ideas, historias que me ayuden a explicarme el mundo. Vuelvo atrás: Mariana, desde el espacio cerrado e ínfimo de una celda, hablaba sobre la libertad, o mejor dicho, sobre la gente despojada de libertad. *Para quemar la memoria* habla esencialmente sobre la mentira, y el espacio elegido, la sala de juntas de un gran empresario de la construcción, es el continente de esa idea; un continente a veces inválido por sueños de una cierta pureza, personificados en los ciclistas del Tour de Francia.

En el caso de mi trabajo actual, hay cosas que guardan una relación con *Para quemar la memoria*. Si allí había una reflexión sobre ese final de la historia, esa decadencia del imperio que está pidiendo a gritos un nuevo comienzo desde la honradez, ahora me planteo las situaciones desde las que no es posible, o mejor dicho, no sé si es posible un nuevo comienzo. Estas son las situaciones que están habitadas por la culpa.

Dentro de treinta años, algunos de ustedes veranearán en alguna playa de un lugar muy hermoso que una vez se llamó Yugoslavia, dentro de un apacible plan de vacaciones para profesores jubilados. Mientras admiran el paisaje alguien recordará la guerra de los años noventa y alguien se preguntará dónde estábamos todos, y qué hicimos. Alguien con mayor inocencia le comentará el recuerdo al camarero, al guía, o al *maitre* del hotel. Esa situación se puede dar hoy en Alemania o en Austria, donde es seguro que todavía viven muchos ancianos que se preguntan todos los días ante el espejo si de verdad no imaginaban lo que estaba pasando en los campos. No hablo, pues, de la culpa evidente de los verdugos, sino de la culpa de los cobardes: de la mía y la de ustedes, por ejemplo.

En ocasiones, cuando nos ocupamos de un trabajo que tiene una parte importante de creatividad, como es el caso de la escritura, podemos llegar a tener la sensación de que las circunstancias se conjuran para aportarnos datos que nos puedan ayudar. Mientras redactaba estas líneas he leído algo que cruza como una flecha el tejido de mi imaginación. Se trata de un pasaje de *La escritura o la vida*, de Jorge Semprún. El autor describe su experiencia como superviviente de un campo de concentración nazi.

«Un teniente americano se dirigía aquel día a unas cuantas decenas de mujeres, de adolescentes de ambos sexos, de ancianos alemanes de la ciudad de Weimar –cercana a muy pocos kilómetros del campo de Buchenwald–. Las mujeres llevaban vestidos de primavera de vivos colores. El oficial

hablaba con voz neutra, implacable. Explicaba el funcionamiento del horno crematorio, daba las cifras de la mortalidad en Buchenwald. Recordaba a los civiles de Weimar que habían vivido, indiferentes o cómplices, durante más de siete años, bajo los humos del crematorio.

–Vuestra hermosa ciudad –les decía–, tan limpia, tan peripuesta, rebosante de recuerdos culturales, corazón de la Alemania clásica e ilustrada, habrá vivido en medio del humo de los crematorios nazis, ¡con toda la buena conciencia del mundo!

Las mujeres –un buen número de ellas– no podían contener las lágrimas, imploraban perdón con gestos teatrales. Algunas llevaban la actuación hasta hacer amagos de encontrarse mal. Los adolescentes se encontraban en un silencio desesperado. Los ancianos miraban hacia otro lado, negándose ostensiblemente a oír lo que fuera.

Por supuesto, no voy a contar una historia de guerra. Pienso salir de un espacio rural, indeterminado, en la España de los años sesenta y setenta, para contar la historia de un grupo de personas. Una historia muy pequeña que pueda caber en las manos de todo el mundo. Posiblemente, la primera fuente de inspiración de esto que tengo en la cabeza sea un poema de Antonio Gamoneda que leí hace cosa de año y medio. Digo posiblemente porque a estas alturas estoy convencido de que los caminos por los que se van abriendo paso las historias en nuestras cabezas no son a menudo demasiado conscientes. Tengo presente muy a menudo un episodio que narra Arthur Miller en sus memorias, referente al nombre del protagonista de *La muerte de un viajante*: los críticos ofrecían diversas explicaciones y el propio autor no sabía por qué eligió aquel nombre, Loman. Un día entró en un cine para volver a ver una película de Fritz Lang, *El testamento del doctor Mabuse*, y en la última escena encontró al protagonista desesperado, acorralado gritando por teléfono: ¡Lohman, Lohman! Miller recuperó la sensación que había quedado en su memoria varios años antes y que inconscientemente le sirvió como uno de los primeros peldaños en la escritura de aquella obra. Por ello, permítanme que les lea el poema que posiblemente ha desencadenado en mi cabeza la historia que estoy escribiendo. En un poema de Antonio Gamoneda, de su libro *Edad*:

#### MALOS RECUERDOS

«La vergüenza es un sentimiento revolucionario»

Karl Marx

Llevo colgados de mi corazón  
los ojos de una perra y, más abajo,  
una carta de madre campesina.

*Cuando yo tenía doce años,  
algunos días, al anochecer,  
llevábamos al sótano a una perra  
sucia y pequeña.*

*Con un cable le dábamos y luego  
con las astillas y los hierros. (Era  
así. Era así.*

*Ella gemía,  
se arrastraba pidiendo, se orinaba,  
y nosotros la colgábamos para pegar mejor).*

*Aquella perra iba con nosotros  
a las praderas y los cuestos. Era  
veloz y nos amaba.*

*Cuando yo tenía quince años,  
un día, no sé cómo, llegó a mí  
un sobre con la carta del soldado.*

*La escribía su madre. No recuerdo:  
«¿Cuándo vienes? Tu hermana no me habla.  
No te puedo mandar ningún dinero...»  
Y, en el sobre, doblados, cinco sellos  
y papel de fumar para su hijo.  
«Tu madre que te quiere».*

*No recuerdo  
el nombre de la madre del soldado  
Aquella carta no llegó a su destino:  
yo robé al soldado su papel de fumar  
y rompí las palabras que decían  
el nombre de su madre.*

*Mi vergüenza es tan grande como mi cuerpo,  
pero aunque tuviese el tamaño de la tierra  
no podría volver y despegar  
el cable de aquel vientre ni enviar  
la carta del soldado.*

Creo que vale la pena que vuelva sobre la idea del espacio rural. Hace algunos meses escribí, por encargo, un artículo acerca de la relación entre el medio rural y la literatura dramática española: lo titulé *El teatro, la tierra y la verdad*. En ese artículo, tras repasar las obras del teatro español de todos los tiempos, llegaba a la conclusión de que nuestros grandes autores dramáticos buscaban escenarios abiertos para las grandes pasiones, y crea-

ban sus personajes más grandiosos en los medios rurales: así Pedro Crespo, Laurencia, Manelic, Juan Manuel Montenegro, Mari Gaila, Bernarda Alba. Terminé aquel artículo con una reflexión personal: tal vez a nuestro teatro le faltan hoy ventanas, tal vez sobran apartamentos y espacios abstractos.

Tengo que volver a citar a Lorca: en una entrevista concedida a José Luna en 1934 relata lo siguiente:

*«Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Sin éste mi amor a la tierra no hubiera podido escribir "Bodas de sangre". Y no hubiera tampoco empezado mi próxima obra: "Yerma". En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno».*

Ese lugar fundamental, perfectamente inevitable, poblado por la pobreza, puede ser un espacio que contemple como posibles la verdad y la tragedia. En ese espacio se pueden edificar personajes altos, aquellos que Aristóteles consideraba dueños del aliento trágico. Como en las tragedias clásicas, el error, el crimen, se cometerá en el seno de una familia, o en un entorno pequeño y cercano. Uno de los miembros de esa familia tratará de solucionar la consecuencia del crimen, es decir, la vida de todos bañada por la culpa.

Quiero insistir, dado que llevo varios minutos manejando un concepto tan querido por la civilización judeo cristiana como es la culpa, en que no tengo la pretensión de ser un moralista, sino tan sólo de formular propuestas, de mirar el mundo. Por otra parte, tengo la sensación de que no sería concebible mirar hacia otro lado: puedo decir que me ha invadido la pereza de un cíclope cuando he intentado escribir algo más intimista, o cuando he tratado aunque fuera como ejercicio, de escribir en clave de comedia. No entiendo mi intimidad como algo digno de ser contado; en cuanto a la comedia, he podido divertirme escribiendo con amigos, trabajando los mecanismos difícilísimos del humor, pero no me llama cuando me quedo solo delante del papel.

Al hilo de estas afirmaciones, quiero volver a don Ramón María, aquel mendigo prodigioso. He hablado de la pereza y del miedo como razones para ir cien veces a la nevera. En la pregunta *«¿por qué escribo?»*, faltan matices imprescindibles como por qué escribo poco, por qué tacho, por qué tengo dos obras de teatro prácticamente terminadas y mi segunda novela a falta de un remate. En don Ramón María encuentro el modelo del escritor que pone su respeto a la literatura por encima de muchas otras consideraciones, y en consecuencia, la imagen de una exigencia digna de aquellas obras que de verdad queremos todos escribir. La idea de que no puedo co-

ger un bolígrafo para escribir cualquier cosa me lleva a un ejercicio de delicadeza que tiene mucho que ver con el sacrificio. En ese sacrificio no puedo tener ninguna ayuda, y puedo no tener ningún premio: estoy solo y mi obligación es ponerme al servicio de la obra que estoy escribiendo, secarme para que crezca.

Esa idea de sacrificio en soledad me lleva a enfrentar la otra faceta casi opuesta a la que acabo de mencionar, cual es la relación del autor dramático con los equipos de creación y producción del espectáculo, su participación en la llamada escritura escénica; por añadidura, cuál puede ser mi actitud ante esta industria.

Personalmente, me inclino por solicitar para mí –y vuelvo a citar a Valle– la categoría de autor difunto. No es un desprecio al trabajo de los creadores del espectáculo, sino más bien lo contrario: solicito la calidad de autor difunto porque lo soy: las palabras ya no me pertenecen, estoy en otra pelea cuando suben al escenario. Creo en lo beneficioso de la integración de un dramaturgo en los equipos de creación de las producciones teatrales, y de hecho he desempeñado esa labor, pero mi trabajo como dramaturgo sería más fácil en el montaje de una obra de Lope que en una mía, ya que sería difícil que el equipo me pidiese trabajar sobre tal o cual dificultad del texto del mismo modo si yo era uno más del grupo que si fuese el padre de la criatura. Por supuesto, mi entendimiento con unos pocos directores, que son a la vez amigos, sí permite mi presencia como dramaturgo de mis propias obras; pero hablo en general. Supongo que con lo dicho dejo claro que, una vez puesta la confianza en un director de escena, mi aportación al trabajo del montaje no sería la del propietario del texto, es decir, que entiendo el espectáculo teatral como una obra de arte en la que se utiliza un texto escrito: el texto resultante en el espectáculo es el texto de ese espectáculo, en tanto que el texto del autor está ya registrado en unos folios escritos. Como cualquier trabajo de conjunto, todo lo realizado será válido si se ha planteado desde el rigor y el respeto.

Por último: la industria, el negocio del espectáculo. Quiero que se entienda que respeto muchísimo a los magníficos autores que están escribiendo obras con la intención de hacer grandes números en la taquilla; es también perfectamente legítimo buscar la fama o el reconocimiento asistiendo a todos cuantos acontecimientos sociales y culturales se sea capaz de sobrevivir. En este oficio, por lo que me cuentan, se consigue fama, dinero y reconocimiento. Tengo que decir que mi aspiración es escribir buenas obras de teatro; si tengo suerte, obras grandes, que transformen la emoción y el pensamiento de algunas personas; no debería esperar por ese trabajo ni fortunas, ni subvenciones, ni el aplauso, ni siquiera la piedad. Venga lo que

venga, creo que mi obligación es seguir trabajando cada palabra con la delicadeza de un mendigo ingrato.

No quiero despedirme sin agradecer nuevamente a la Universidad de Salamanca el haberme invitado a realizar esta reflexión. A este perezoso incorregible, Salamanca, que enhechiza, lo ha hechizado lo suficiente como para abordar el esfuerzo de esta confesión. Muchas gracias.

## TEATRO DE PLAZA Y ALDEA: LO POPULAR\*

*Alfonso Zurro*

Queridos compañeros y amigos, buenos días. Permitidme robaros un poco de vuestro tiempo para hablaros del «teatro de plaza y aldea: lo popular», un asunto que como bien os imagináis, anda a años luz de las magnas y grandes problemáticas que hostigan al autor dramático en estos finales de milenio. Es por lo que os pido un poco de comprensión a este breve paréntesis.

Llamo teatro popular a aquel que se realiza para ser representado en pequeños pueblos, aldeas, cortijadas, zonas de colonización... Así, desde la autoría, teatro popular es aquel que se escribe sabiendo que su destino son estos lugares, o sea, sus habitantes. También hay una característica fundamental que debe tener este teatro, y es que esté asentado sobre auténticas raíces de cultura popular. El autor basará su creación rebuscando entre ese batiburrillo de dichos, refranes, leyendas, romances, sucesos, mitologías, celebraciones, fiestas, cachondeos, chanzas y desmadres que pueblan el universos de lo llamado popular.

Culturas populares que están heridas de muerte y en peligro de extinción; denostadas, vilipendiadas y expulsadas de las culturas oficiales, se desangran apuñaladas por las cultuquetas de saldo que hoy regala la televisión. Nuestra rica cultura de tradición oral está a punto de desaparecer.

Entonces, ¿cómo se puede enfrentar el autor contemporáneo ante el teatro popular? ¿Necesita el autor actual del teatro popular? ¿Sirve de algo escribir, en los tiempos que corren, teatro popular?

\* Ponencia leída en el II Congreso Nacional de Autores de Teatro. Salamanca, Marzo 1995.

Intentando contestar a estas preguntas, me he permitido elaborar un pequeño «Decálogo de bondades del teatro popular para uso de dramaturgos»:

### **1. CURA DE VARIADAS ENFERMEDADES**

Que se sepa, el teatro popular cura de diversas enfermedades al autor contemporáneo, sobre todo de la más importante: la superoriginalidad. La superoriginalidad es ese quiste infeccioso que infla y atonta dolorosamente los textos dramáticos. El tratamiento que emplea el teatro popular es simple: construir los entramados de la obra con materiales que llevan siglos saltando de boca en boca, «historias de todos» que nunca ha interesado a nadie bendecir sobre el papel.

### **2. PURIFICA ESTRUCTURAS Y ESTILOS DRAMÁTICOS**

El teatro popular necesita claridad y limpieza en su exposición, desarrollo y estructuras, para que sea inteligible por el público sencillo al que va dirigido; esto es bueno porque nos aparta la tentación de escribir con pretensiones de creador-moderno-renovador-transgresor-genial.

### **3. ES ECOLÓGICO**

Pues ante las agresiones de dramaturgias lejanas, con esos autores de moda por los cuales sentimos una alocada pasión imitativa, el teatro popular nos devuelve a nuestra naturaleza, ya que está enraizado en las tierras y sus gentes, sirviendo además para conservar culturas en exterminio. El teatro popular es tan ecológico como la fabada, el gazpacho o el tintorro peleon.

### **4. AHORRA DINEROS Y MALOS HUMORES**

Siendo el teatro popular despreciado por los doctos jurados de los abundantes premios teatrales, nunca te presentarás a ninguno; ahorrándote así, unos buenos duros en fotocopias, sellos, llamadas telefónicas y parte de tus fondos reservados en comprarle caramelos a los miembros del jurado. El no concursar evita, además, escozores, úlceras y estreñimientos que sobrevienen al descubrir que tú no eres el premiado, sino el impresentable Perico de los Palotes.

### **5. QUITA EL MIEDO A LA LETRA IMPRESA**

No mostrándose ningún interés por el teatro popular los editores de libros y revistas, no tendrás miedo a encontrarte tu obra en letras de molde y que te dé un tengueregue del mal llamado: «pavor al vacío impreso de uno mismo».

### **6. EVITA LOS PELIGROS DE LA FAMA**

El teatro popular permite vivir en el dulce anonimato de la muchedumbre, nunca serás descubierto por esos diligentes jóvenes que llegan desde extrañas universidades, apuntándote con tesis, doctorados o sesudos estudios sobre una generación inventada al amparo de un rocambolesco nombre.

### **7. NO GENERA ODIOS**

Está suficientemente demostrado que los críticos nunca ven teatro popular, huyen de él como de la peste africana. Pensar en esta circunstancia te alegrará la vida y animará el espíritu de tus diálogos, dejarás calmas tus bajas pasiones y no te acordarás para nada de las dulces madres de tan sabias personas.

### **8. CURA DEL PECADO DE LA AVARICIA**

La S.G.A.E.. La S.G.A.E. lógicamente, no aparecerá. Mejor, así te alivias de peticiones, reclamaciones, dudas,... y de sentir que afloran tus arrugas de avaro molieresco, al verte reflejado en la ventanilla de «Contrarreclamaciones» del Departamento de Dramáticos de la S.G.A.E.

### **9. NO VIVES DE ILUSIONES**

El teatro popular no vive de ilusiones; sabe que no está ni a la altura de las babuchas de nuestros santificados directores. Por lo tanto nunca te ilusionarás, ni borracho de Cazalla, que alguno de esos genios pueda dirigir tu obra. Ni osarás molestarles enviándoles el libreto, conoces lo ocupadísimo que están comiéndose a nuestros compañeros momificados, para mejor provecho del Ministerio de Cultura. Y

### **10. AYUDA AL RELAX Y REGALA TIEMPO**

El teatro popular no es producido por los grandes y bien costeados teatros públicos, ni por las compañías subvencionadas, ni por la empresa privada. O sea, por nadie. Eso da paz interior al autor, pues sabiéndolo no tendrá que llorar por pasillos, mendigar por despachos, dormitar en salitas de espera y hacer el vía crucis lastimero de pasear la criatura por un prostíbulo en el que nos encontramos metidos sin quererlo.

Y ahora, después de escribir tu obra de teatro popular, la guardas en el cajón del olvido y te vas a pasear. No sabes el por qué pero te sientes feliz. Sobre tu cabeza pasan las nubes preñadas de obras de teatro. Nubes-teatro de todos los tipos. Nubes: teatro, diálogos, palabras, que el viento arrastra por encima de ti. Todo el teatro del mundo flotando sobre tu cabeza. Y te sientes feliz. ¿Por qué? Quizá, porque escribir teatro popular es uno de los pocos actos de rebeldía que hoy puede hacer un autor de teatro.

Muchas gracias

## LOS ÚLTIMOS

*Rafael González*

En Salamanca, a mediados marzo de 1995, se celebró el II Congreso Nacional de la Asociación de Autores de Teatro bajo el título «*Cuatro generaciones de autores españoles en activo*». Seguramente, para muchos constituirá una brutal sorpresa conocer que existen en nuestro país autores de teatro (he oído/leído varias veces negaciones de esa existencia a profesionales de la escena, de manera que ¿qué pensarán los no profesionales?), así que el *shock* puede ser letal si se le añade la apostilla «cuatro generaciones». Es más, la primera conclusión a la que se llegó tras el Congreso fue ésta: «Existen más de doscientos autores de teatro españoles vivos, pertenecientes a cuatro generaciones, con una obra plural y plenamente vigente como interlocutores de nuestra sociedad actual».

En este Congreso, esas cuatro generaciones quedaron divididas en dos grandes bloques: por un lado, el de los autores nacidos antes de la guerra civil (como Buero Vallejo, Rodríguez Méndez, Sastre, Nieva o Gala) y durante la postguerra (Benet i Jornet, Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos, Alvaro del Amo...); y por otro, el de los nacidos en los años cincuenta (Miguel Murillo, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Paloma Pedrero o Alfonso Armada) y sesenta (Antonio Onetti, Alfonso Plou, Sergi Belbel, Paco Sanguino, Maxi Rodríguez...).

Bastante se ha dicho y escrito sobre los autores que forman el primer grupo mencionado. Con respecto al segundo, la cosa cambia. La propia Paloma Pedrero los definía en el citado congreso como «*autores despojados*», es decir, dramaturgos «*sin público, sin empresarios, sin escena*», sumergi-

dos en un «colapso generacional». Ellos, los de los cincuenta, han representado y publicado algo y se han quemado sin que nadie pudiera o quisiera evitarlo en la «hoguera democrática» de la que Gómez-Arcos hablaba en el 91. Se han jugado hasta su dinero a una carta y, en la mayoría de los casos, han perdido la partida. Así que no es extraño que Caballero diga laconicamente: «He decidido morirme».

Como es obvio, a los autores que mejor conozco es a los nacidos en los sesenta. Tienen la misma edad que yo (más o menos), leo cuantas obras de ellos caen en mis manos y nos hemos visto en festivales, muestras, congresos y otras reuniones dramatúrgicas a las que asistimos básicamente para abrazarnos una vez más, contarnos nuestras vidas, beber lo que nos echen y maldecir, si es preciso (que lo es), a las madres que parieron, respectivamente, a Talía y a Melpómene. Somos los autores que nacieron mientras la CIA se cargaba a Kennedy, los yanquis bombardeaban Vietnam, asesinaban al Che en Bolivia... Pero también los que nacimos cuando Sartre rechazó el premio Nobel y García Márquez escribió *Cien años de soledad*, ahí es nada. Y crecimos luego casi ajenos al pedazo de cambio que estaba experimentando nuestro país, y el mundo, y un buen día nos picó la bicha del teatro y aquí estamos aún: agonizando. El maldito teatro. Nos hemos curtido (teatralmente hablando; algunos ni siquiera hemos hecho la mili-kk) sobre los escenarios (actuando hasta en los rincones más apartados de nuestras respectivas provincias, conduciendo furgonetas descorazonadoras con olor a «centollo» –como la de Maxi– cargando focos y altavoces, pillando la cama a las tantas de la madrugada por unos cuantos billetes pagados mal y tarde o nunca) y hemos comenzado a escribir, publicar y estrenar nuestros textos en los ochenta. Lorenzo López Sancho lo explica de esta otra forma: «...en su mayoría proceden de estudios oficiales, son conocedores de las técnicas de dramaturgia, de interpretación de escenografía más actuales y se debaten por una definición que produzca corrientes renovadoras». El mismo crítico se pregunta (*ABC literario*, 11 de marzo del 94): «¿Los noventa son de ellos?». Pues sí, seguramente: los noventa, los críticos noventa, los paupérrimos, míseros, casi indigentes noventa, son y seguirán siendo nuestros. O lo que es todavía peor: el año 2000. Si es que, claro está, antes no lo hemos pensado mejor y hemos decidido emular a Caballero: y morirnos.

Creo que los resultados de esta última generación de colgados (es decir, sus obras) han sido bastante decentitos. Belbel, por ejemplo, no sólo ha escrito buenos textos (*Caricias*, *Talem*, *Después de la lluvia*), sino que ha mostrado ser maestro, pese a su edad, como director de escena. Maxi Rodríguez (Premio Born por *El mío coito o la épica del B.U.P.* y Marqués de Bradomín por *El color del agua*) publicó hace unos meses, con el sello de La Avispa,

la «comedia gruesa para un país de sainete» titulada *Oé oé oé!*, cuyo exitoso montaje (que ha llamado la atención, y mucho, no sólo de Jorge Valdano, sino también de alguna compañía profesional de Madrid), ha corrido a cargo de Toaleta Teatro bajo la dirección del propio Maxi. Paco Sanguino (co-autor con el que esto escribe de *013 varios: Informe prisión, La confesión de un hijo de puta, Metro, Creo en Dios o Rovira, Hombre del año*) se acaba de lanzar a la arena de la producción con la compañía El Club de la Serpiente, que co-produjo *Metro* con Moma Teatre (más de ochenta representaciones en España y tres en Argentina; Premio de la Generalitat Valenciana al mejor texto teatral del 94) y ha producido el último Premio Ciudad de San Sebastián: *Creo en Dios*. Rodrigo García (argentino-español) fue dos veces accésit del Marqués de Bradomín (sin duda, el gran descubridor de esta última promoción de autores; una suerte su renacimiento en este 95) con *Machbeth Imágenes* (1987) y *Reloj* (1988), y fundó la compañía La Carnicería Teatro, responsable, entre otros, del excelente montaje titulado *Los tres cerditos*, con dramaturgia y dirección de Rodrigo. Antonio Gutiérrez del Alamo (sevillano) consiguió el Marqués de Bradomín en el 91 con *La oreja izquierda de Van Gogh* y, posteriormente, nada menos que el Tirso de Molina (uno de los premios más importantes de los otorgados en España) con *Los borrachos*. Y la nómina podría seguir durante líneas y líneas: Antonio Onetti (*Los peligros de la jungla, Mercado por el tip-pex, La puñalá, La diva al dente*), Alfonso Plou (*Laberinto de cristal, La ciudad, noches y pájaros, Carmen Lanuit, El volcán y la marea*), Juan Antonio Mayorga (*Siete hombres buenos, Más ceniza, El traductor de Blumemberg*), Juan García Larrondo (*Mariquita aparece ahogada en una cesta: un texto excelente*), Lluïsa Cunillé (*Rodeo, Libración*), Ignacio García May (*Alesio, Operación ópera*), José Ramón Fernández (*Para quemar la memoria*)... Son comedias, tragedias, tragicomedias... Es teatro filosófico, realista, pseudo-policial, minimalista, de cabaret, musical, social, poético... Hay de todo y, sobre todo (como decía Helena Pimienta), humor.

Hace algunos años leí en un artículo de Eduardo Haro Tecglen, el crítico teatral más odiado de nuestro país (pero yo admiro su periodismo rojo y decepcionado) lo siguiente: *lo que me importa es que necesito la literatura dramática de la sociedad en que vivo, de quien soy y quienes me rodean y lo que nos pasa, y estoy harto de negros, «cowboys», muchachas del sur, mohicanos, adolescentes de universidad y todo un mundo que sólo por voluntad me concierte*. Evidentemente, esa literatura dramática de nuestra sociedad que reclama Haro la están describiendo hoy día los autores que he citado y, como dije antes, serán también ellos los que escriban la literatura dramática de la sociedad de los próximos años, quizá décadas. Eso,



claro, si no vuela antes desde algún rincón la toalla blanca y sudada que se pose sobre la lona para pedir una necesaria y tal vez honrosa rendición.

Porque yo no sé si es un sentimiento generalizado, pero me consta que son varios los que, como yo, se sienten cansados. No pasa día en que no nos sentemos de nuevo ante el ordenador o comencemos a imaginar una nueva obra minutos antes de coger el sueño. Pero tampoco pasa día en que, desde el fondo, no nos preguntemos una vez y otra y otra más ¿para qué buscar historias hasta debajo de las piedras, para qué inventar personajes que se dejen nuestra piel sobre las tablas, para qué retratar nada, o explicar nada, o contar nada de nada en este mundo de mierda donde a nadie le importa un carajo lo que yo escriba?

A veces me pregunto si seremos los últimos: los últimos protagonistas de la historia de la literatura dramática española. Me pregunto si alguien más detrás de nosotros se atreverá a lanzarse al vacío del teatro con su bolígrafo, su máquina de escribir o su ordenador para acabar cansado, vencido, decepcionado, jodido como muchos de nosotros lo estamos. Cabreados con políticos y funcionarios que piensan que el teatro se hace en los despachos, y no en los teatros (*Porque las programaciones las acaba haciendo el tonto del pueblo o del partido*», dice Onetti). Cabreados con las compañías que agarran el texto y salen corriendo. Cabreados con la S.G.A.E. que tarda años en enviarte el cheque con tus derechos («tus derechos») de autor (*«estrenar es una batalla; y cobrar, casi un milagro»*, dice Paloma). Cabreados con los críticos (*«o personas que se hacen pasar por críticos»*, como diría Günter Grass) que saben tanto de literatura dramática que por eso son críticos y no escritores. Cabreados con los directores que se apoderan de tus obras y las amocilllean hasta el vómito. Cabreados con los actores que, como decía Orton, *«entregan una frase»*. En resumen: cabreados.

*«Lo único que he sacado yo del teatro ha sido dolor de culo»*. Eso lo decía Paul McCartney al propio Joe Orton allá por los años sesenta. Igual Orton no lo tomó como un insulto, sino como una insinuación, no sé. *«Ahí te quedas, teatro español: ¡que te zurzan!»*. Esto otro lo dijo Alfonso Sastre hace también algunos años: estaba muy cabreado y seguramente él también pensaba que ellos sí que serían los últimos.

Pero luego Sastre volvió, o puede que realmente nunca se fuera, y aún está ahí. *«Por fortuna»*, diríamos nosotros; pero, ¿y él?

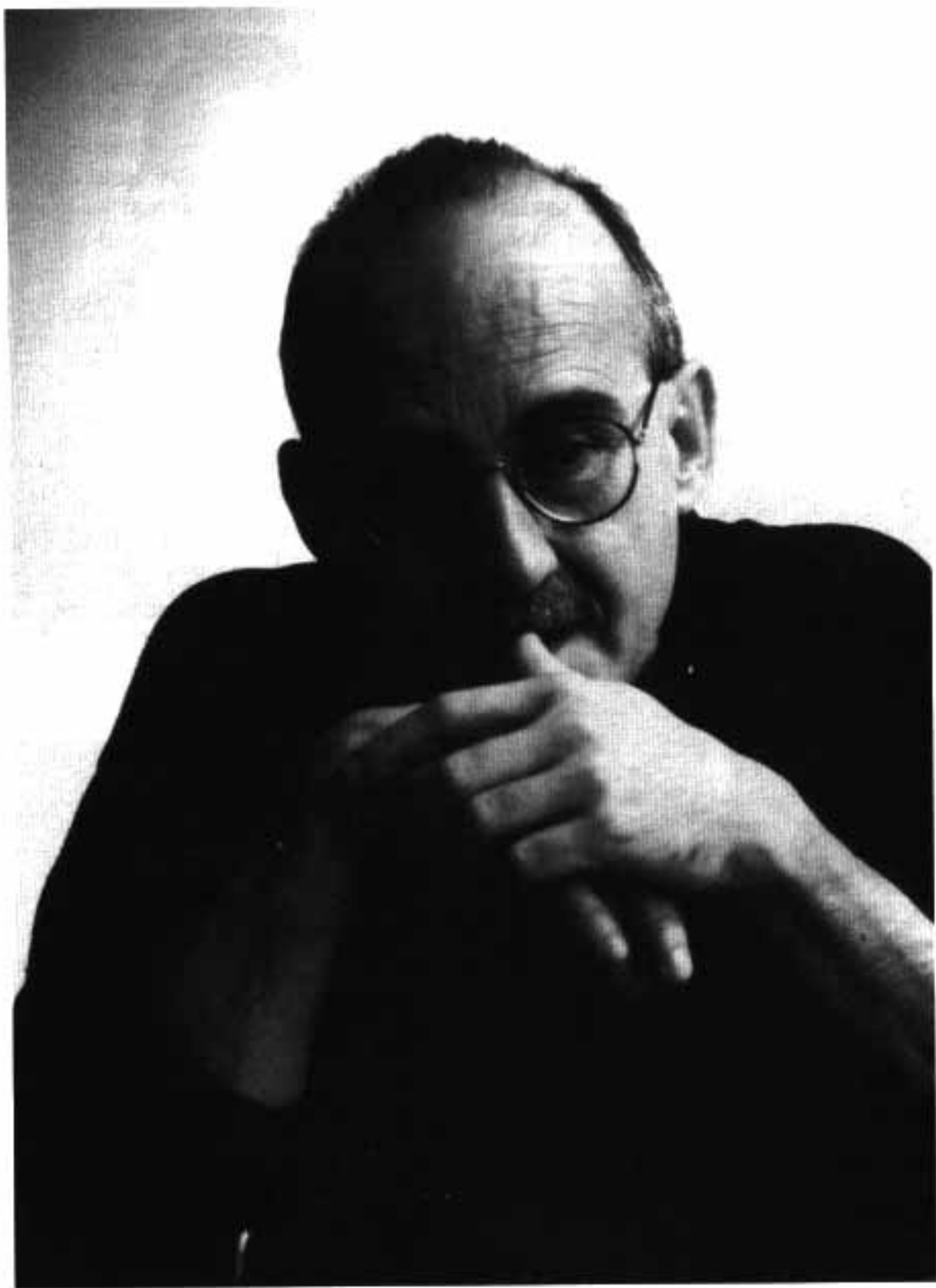
Antonio Buero Vallejo



Alfonso Sastre



Francisco Nieva



José Sanchis Sinisterra



TRES DISPAROS, DOS LEONES de Sara Molina

Compañía TEATRO PARA UN INSTANTE. Dirección: Sara Molina. Actores: María Navarro, Águeda Toral y Antonio Morales



METRO de Paco Sanguino y Rafael González  
Compañía MOMA TEATRE. Dirección: Carlos Alfaro. Actores: Juli Cantó y Elena Peydró



RETABLO DE COMEDIANTES de Alfonso Zurro  
Compañía LA JÁCARA  
Dirección: Alfonso Zurro  
Actor: Jaime Velázquez



AUTO de Ernesto Caballero  
*Compañía TEATRO ROSALBA. Dirección: Ernesto Caballero. Actores: Lola Casamavor, Vicente Díaz, Pilar López y Marisol Rolandi*



MESA REDONDA: «LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS TEATRALES» (De izquierda a derecha)  
Irene Sadowska, Juan V. Martínez Luciano, Fernando Gómez Grande, Carla Matteini, Moisés Pérez Coterrillo, Alfonso Sastre



ENCUENTRO CON ALFONSO SASTRE

Mariano de Paco, Alfonso Sastre, Juan Antonio Ríos Carratalá

## CONTAMINACIÓN ESTÉTICA Y LITERATURA DRAMÁTICA CONTEMPORÁNEA

*Guillermo Heras*

Aunque para algunos —o para muchos— el término contaminación pueda contener elementos de negatividad para algo tan etéreo como es la pureza artística, soy de los que pienso que las mayores posibilidades para la evolución del teatro han surgido con las contaminaciones, que tanto la literatura dramática como la escritura escénica, han experimentado desde comienzos del siglo XX.

En ese sentido forman parte como pilares básicos del desarrollo teatral de nuestro siglo, junto a las evidentes aportaciones a su evolución que hicieron los directores de escena, la liberación del concepto de texto teatral, tan codificado y sometido a reglas durante siglos, rompiendo todas las ataduras y entrando en lo que podríamos llamar una experiencia sin límite. Muchos podrían ser los factores que han ayudado a esa evolución de la textualidad dramática, pero quizás sea la contaminación cultural —o su impregnación con otras artes— lo que ha contribuido de manera decisiva a renovar de manera fundamental los viejos clichés.

Ahora que está tan de moda hablar de mestizaje, no estaría de más reflexionar como esa conceptualización empezó a ser una realidad con las vanguardias históricas de los años 20 y 30. Las rupturas con el arte burgués decimonónico no son más que torpedos a la línea de flotación de la racionalidad que imbuía a un arte encorsetado y, por tanto, dominado en muchos casos por la pura técnica o el simple oficio bien aprendido. Sin embargo, no podemos olvidar que autores que hoy son grandes clásicos, tales como Strindberg, Chejov o Pirandello rompen de una u otra manera con la

manera de contar historias dramáticas imperantes hasta ese momento. No hace falta pues echar mano de los Jarry, Malacovski, Tzara o nuestro Valle-Inclán para darse cuenta como el verdadero germen de ruptura con la escolástica dramática –como única posibilidad de expresión en los escenarios– está ya sembrado desde comienzos del siglo XX. Tampoco sería ortodoxo negar que en otros tiempos siempre han existido autores que también han transgredido las normas dominantes, pero insisto en que ha sido en nuestro siglo cuando los estilos han explotado, haciendo de la contaminación estética un referente fundamental para comprender la evolución del teatro del siglo XX.

Ahora que parece que vuelve a estar de moda Bertolt Brecht, después de una larga travesía del desierto, no estaría de más reflexionar sobre una de las dramaturgias más «contaminadas» de este siglo. Sus obras –y no sólo las primeras como tantas veces se ha dicho– son un auténtico *collage* de estilos y referencias que si no fuera porque en su lado ideológico tienen una línea nítidamente clara, podrían entrar dentro de una cierta comprensión de posmodernidad, aunque a esta la llamáramos una poco en broma «posmodernidad políticamente-correcta». En las obras de Brecht está el realismo alemán, el expresionismo rompedor, el cabaret, la analogía con los deportes emergentes en su época, tales como el boxeo, Shakespeare, los grandes poetas alemanes del XIX y los artistas callejeros que con sus pianolas recorrían las calles berlinesas cantando sus ironías, está el circo y el cine, la construcción del guión cinematográfico como constante rítmica en sus obras ... ¿se puede pedir más? Para Brecht, pero también para Meyerhold sus puestas en escena son una traslación de esa forma fragmentaria de entender el teatro como un arte-esponja en el que su auténtica expresión, el escenario, es una caja mágica donde todo es posible tal y como lo soñaba Valle-Inclán. Lo único que le pasó a nuestro gran Don Ramón es que no tuvo un escenificador que pusiera en la escena viva todos sus sueños literarios. Aunque para nuestra desgracia eso también les ocurrió a Bergamín, Gómez de la Serna, Alberti o al Lorca más audaz. La necesaria dialéctica literatura dramática/escritura escénica ha sido la gran clave para entender la evolución del propio sentido del teatro, ya que en muchos momentos de la historia, e incluso hoy, para algunos sectores de raigambre inmovilista, en el texto literario está ya contenida una única y posible lectura escénica.

Si ya las vanguardias históricas dinamitan estos criterios, va a ser a partir de los años 60 cuando nuevamente nos encontremos con un profundo sentido renovador de la escena mundial. Más allá de los *happenings*, las performances o el redescubrimiento del teatro de calle y de espacios insólitos, los autores se van a lanzar a la búsqueda de nuevos modelos, algunos impregnados por la creación colectiva pero otros profundamente enraizados en el individualismo. Una y otra alternativa generan muestras absolutamente válidas del vigor que el teatro, en su relación con la sociedad, ad-

quiere en determinados periodos históricos. Estas impregnaciones que en caso de autores que colaboraron con el Living Theatre, Open Theatre o San Francisco Mime Troupe son evidentes, –un caso claro sería el del San Shepard de la primera época– podemos decir que pueden apreciarse ya en el realismo americano de los autores de los años 50 y 60. Miller, Albee o Ko-pitt son autores fuertemente contaminados por el modo de construir las historias los guionistas cinematográficos. Obras como «*Después de la caída*», «*¿Quién teme a Virginia Woolf?*» o «*Oh, papá, pobre papá...*» no pueden ser entendidas sólo a partir de O'Neill, si no a través de como Hollywood impone su fragmentación a la hora de narrar historias. Tampoco estará de más acordarse de Ben Hecht, gran autor teatral que con su alta calidad literaria pasó al cine para engrandecer grandes guiones y sobre todo grandes películas.

¿Y como no hablar de contaminación en los autores que han marcado la más desgarrada visión de la sociedad desde los sesenta hasta hoy? Fassbinder y Pasolini, más conocidos como directores cinematográficos, son sin embargo excelentes dramaturgos, aunque muchas de sus obras bordeen la frontera del guión de cine. Meiner Müller podría ser el caso más paradigmático de una metatextualidad, de un deseo de que su propuesta pase a ser desarrollada del modo más abierto, e incluso arriesgado por parte de los directores, o grupos que escojan sus textos para realizar un espectáculo. En su literatura dramática no faltan desde los grandes referentes a los clásicos griegos, pasando por el romanticismo alemán, hasta llegar al expresionismo y el realismo épico de Brecht. Pero si vamos más allá de estas referencias obvias también nos encontraremos con las huellas de Artaud, Bob Wilson o la música aleatoria. La escritura de Müller es un magma que a su vez ha logrado contaminar a otros autores de cualquier lugar del planeta.

Berkoff o Koltés serían las cumbres de un hipertexto que sin embargo no puede ser representado de una manera convencional. Ellos son dos poetas, cada uno a su modo, y sus múltiples referencias clásicas o modernas trascenderán cualquier momento coyuntural para proyectarse hacia el futuro.

Por supuesto, son tantos los nombres que podríamos señalar en esa indagación de la escritura teatral en los últimos años que se necesitaría un enorme rastreo para codificar toda la carga filosófica, estética e ideológica que la dramaturgia contemporánea nos ha legado. Genet, Bernhard, Handke, Corman, Hare, Strauss, Bene, han desarrollado una obra de tal calibre que bastaría para desterrar cualquier atisbo de duda sobre la vigencia de un teatro siempre actual.

Y en ese mismo territorio, con el siempre tremendo problema de insuficiente valoración crítica y social, se mueve nuestra reciente literatura dramática española. Por supuesto que entre las múltiples aportaciones que nuestros grandes autores vivos siguen haciendo a la textualidad se encuentran rasgos por todos lados de esos referentes contaminantes que hacen del

teatro del siglo XX un caudal de sorpresas. ¿No son los textos de Joan Brossa, Paco Nieva, Luis Riaza, Romero Esteo, una continua reflexión sobre las vanguardias históricas en toda su amplia gama artística? ¿Y el que fue llamado «nuevo teatro español» de los López Mozo, García Pintado, Miralles, Matilla, etc. no contiene ya en sus textos un germen de lo que luego se llamaría posmodernidad? ¿No hay en muchos textos de Alfonso Sastre un cuestionamiento del propio concepto del realismo?

Nuevamente nuestra atrofiada sociedad teatral impidió en un momento, y lo sigue haciendo con voluntad liquidadora, la necesaria dialéctica entre texto y escenario al igual que pasó con las generaciones anteriores a nuestra guerra civil.

Mi gran preocupación es si vamos a seguir ignorando a los escritores teatrales que han surgido en los últimos tiempos, en los cuales esa huella de la contaminación cultural es absolutamente patente. La nómina es amplia, variada y estimulante por lo que aún tratándose de unos escritores que aún tendrán que madurar y ofrecer obras de mayor calado, no por ello su producción actual deja de tener un alto interés.

Estos autores y autoras, nacidos desde comienzos de los sesenta, no sólo no se avergüenzan de la contaminación de su escritura, sino que en muchos casos hacen de ello una reivindicación ética y estética. Ahí está, por ejemplo, Rodrigo García y sus «perversiones» procedentes de la vídeo-instalación, las artes plásticas, el cine negro, el boxeo o la fragmentación textual.

Sergi Belbel, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Francisco Sanguino, Rafael González, Lluís Cunillé, Antonio Alamo, Paco Zarzoso, Itziar Pascual, Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González, José Ramón Fernández, Juan Mayorga, Sara Molina, A. Lidell Zoo, Josep Pere Peyró, Ignacio García May, por no hablar de sus maestros españoles, José Sanchis Sinistera, Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos, que junta a la generación posterior la de los nacidos a finales de los 50, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Alfonso Armada, Ignacio del Moral, forman un panorama de «contaminados» apasionados y apasionantes de un teatro como forma de expresión polémica y vinculada a procesos de desarrollo cultural que para nada tiene que ver con la idea de una escena como museo, sino como alternativa viva a la super sacralización de las tecnologías puntas.

La aventura del texto teatral correrá pareja a los avances que las diferentes estrategias de puesta en escena propongan para resolver la dialéctica ficción/materialidad, pero lo cierto es que la especificidad de la literatura dramática seguirá contribuyendo a la idea de un teatro como espacio de creación y no simplemente como un producto mercantil sometido a la dura ley de la oferta y la demanda. Un creador es un artista que puede y debe pensar en utopías y éstas no suelen venderse en los supermercados.

## POR UNA ¿NUEVA? ESCRITURA TEATRAL

*Jerónimo López Mozo*

No es fácil determinar el momento preciso en que se inicia el cambio de algo que parecía sólidamente establecido. No lo es, por ejemplo, en el ámbito teatral, concretar la fecha en que el texto perdió su hegemonía en beneficio de otros signos teatrales. El caso es que eso sucedió, hasta el punto de que quedó reducido a bien poca cosa, cuando no desapareció, sobre todo en espectáculos que lucían la etiqueta de vanguardistas. El fenómeno es posterior, desde luego, a la conquista, por parte de los directores de escena, de un protagonismo casi absoluto en la creación teatral. No fueron ellos los que expulsaron a la palabra de los escenarios. De hecho, la mayoría siguió contando con ella, aunque bajo premisas bien distintas a las existentes hasta entonces. Mucho hemos escrito sobre las conflictivas relaciones entre autores y directores y sobre la utilización que éstos hacen de los textos que representan. En ese terreno poco queda por decir. No volvamos, pues, sobre la cuestión. Pero sí hay que recordar que las reglas de juego que impusieron fueron un buen caldo de cultivo para que los padres del teatro de la imagen se deshicieran de la incómoda compañía de los dramaturgos. Otras circunstancias fueron, sin embargo, las que aceleraron el proceso. De un lado, los avances técnicos en los campos de la escenografía y la luminotecnia o la asimilación de elementos tomados de otros medios de expresión artística, como es el caso del cine. De otro, la proliferación de festivales internacionales de teatro. A su sombra, nacieron numerosas compañías que, necesitadas de un lenguaje universal al alcance de los públicos de muy diversos países, crearon un teatro dominado por la imagen y la música. El texto no era imprescindible y, cuando existía, no cumplía la función

de principal vehículo de comunicación entre actores y espectadores. Ejemplos no faltan: *The Living Theatre*, el *Cricot 2* de Tadeusz Kantor o, más cercano a nosotros, la *Fura dels Baus*.

Insisto en que no se puede establecer la fecha en que la amenaza sobre el teatro de autor se hizo realidad. De hecho, son procesos que surgen silenciosamente y tienen un lento desarrollo. Tomamos conciencia de que algo ha pasado cuando el desenlace nos alcanza de lleno. En el caso que nos ocupa, sucedió en la década de los sesenta. Es posible que no todos los que escribíamos por entonces en España percibiéramos la nueva situación, ocupados, como estábamos, en resolver otras cuestiones no menos graves, como, por citar una, burlar el cerco de la censura. Pero no faltaron voces que dieron la voz de alarma. En 1970, en el Festival Cero de San Sebastián, Miguel Bilbatúa habló de la negación de la palabra en el signo teatral y pedía que se la tuviera como uno de los elementos constitutivos del mismo. Quince años después, Benet i Jornet se refería a la desconfianza que, en el seno de la profesión teatral, existía, no ante determinados textos, sino ante cualquier texto, ante *El Texto*.

Durante muchos años, la palabra ha permanecido en el cubo de la basura o ha sido el pariente pobre entre los invitados a la fiesta del teatro. Pero de pronto, sin saber muy bien cómo, la escuchamos de nuevo en los escenarios. Es un fenómeno reciente. ¿Qué ha sucedido? ¿Acaso han mudado de opinión sus detractores? ¿Por qué? No, desde luego, por las quejas de los propios autores, que, por lo general, han apuntado a otras dianas. Vencidos en tantas batallas durante el franquismo y los primeros años de la transición, más que reivindicar el papel de la palabra en la escena, hemos reclamado para el autor nacional un lugar digno en las programaciones de los teatros públicos y de las compañías privadas subvencionadas. Estas exigencias, a veces airadas y siempre justas, ocupan buena parte de nuestra actividad y es el eje de muchos de nuestros debates. Y así, no es sorprendente que en congresos, encuentros y jornadas se hable más de estas cuestiones que de la escritura teatral y de su papel en un arte que, a las puertas del siglo XXI, ofrece un aspecto bastante diferente al que presentaba hace apenas cuatro o cinco décadas.

Así, pues, me parece que la recuperación del texto poco debe a la presión de los dramaturgos. Es, por el contrario, el resultado de un proceso natural, el fruto del agotamiento de una fórmula cuyos únicos ingredientes eran lo visual y lo puramente sonoro. En un encuentro de autores de teatro celebrado en Buenos Aires en 1994, los reunidos abordaron esta cuestión. Estuvieron de acuerdo en que el enorme caudal de teatralidad no verbal estaba disminuyendo y en que, tal vez, había llegado la hora de rescatar al dramaturgo de su exilio. En las conclusiones de aquella cita americana se

aludía al resonante silencio provocado por la ausencia de la palabra y a la necesidad de retornar a la densidad poética textual. Al fin, sus enemigos reconocían que, sin aquella, no es posible reflejar los complejos mecanismos de la inteligencia del hombre. Venían a dar la razón a Benet i Jornet –cito por segunda vez a este vigoroso militante del teatro de la palabra–, que en alguna ocasión dijo que la manida frase «*una imagen vale más que cien palabras*» tiene sentido cuando se trata de mostrar una puesta de sol, pero no si lo que se pretende es entender las perplejidades que cruzan la mente del hombre.

Pero que la palabra sea llamada de nuevo a los escenarios no ha significado, para sorpresa de algunos, el fin de las tribulaciones de los dramaturgos. Los mandarines del teatro no han llamado a sus puertas para reclamar las obras guardadas en los cajones. No se proponen reanudar el diálogo con los escritores de textos dramáticos, roto en tiempos en que unos y otros se disputaban la autoría de los espectáculos. Sólo les interesa la palabra y la buscan allí donde suponen que van a dar con la que mejor conviene a su discurso, sea en las páginas de una novela o en un poemario. Sólo excepcionalmente recurrirán a los manuscritos del dramaturgo. Atónitos, nos sentimos apaleados una vez más. Pero volvemos a equivocarnos al reivindicar nuestro papel en el proceso. Nos declaramos únicos depositarios de la literatura dramática, ignorando que cada vez estamos más cerca de la abolición de las fronteras entre los géneros literarios. No apelamos a nuestra mayor experiencia teatral, sino a la dudosa propiedad de unos derechos.

Nadie puede impedir que un director de escena construya un espectáculo a partir de una novela. Al fin y al cabo, novela y teatro son géneros narrativos que sólo se diferencian en la forma. Y a veces, ni siquiera ésta es determinante para definir una obra. ¿Qué es, a estas alturas, *La Celestina*? Habrá que juzgar los resultados de la experiencia y no los mimbres utilizados. Sí se puede y se deben denunciar aquellos casos en que la elección se hace desde presupuestos espurios: eliminación del dramaturgo para que no perturbe el proceso de creación o la búsqueda descarada de nombres prestigiosos que ayuden a vender el espectáculo, por ejemplo. Hemos visto en los últimos años muchas representaciones basadas en literatura no dramática: *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, *Rayuela*, de Julio Cortázar, *Ulises*, de James Joyce, *El túnel*, de Ernesto Sábato, *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, *Legionaria*, de Fernando Quiñones... ¿Qué decir de ellas? ¿Puede emitirse un juicio global válido para todas? De ningún modo. Hay propuestas interesantes y propuestas fallidas, trabajos honestos y trabajos realizados al hilo del oportunismo. Con frecuencia, el éxito o el fracaso, tiene que ver más con la labor de dramaturgia que con el texto elegido.



Bien haremos los autores de teatro en plantearnos la conquista de nuestro espacio desde la creatividad y no desde la demanda de la exclusividad gremial. El teatro es un arte plural y abierto y no entiendo que, en las puertas que conducen a él, alguien pueda colgar un cartel que reserve el derecho de admisión.

En el encuentro de Buenos Aires al que antes me he referido se habló de qué ha de hacer el dramaturgo para sobrevivir. Era una cuestión que se planteaba ante el aplastante dominio de la imagen en el teatro. Pero también es aplicable a la competencia que nos llega desde otras áreas de la creación literaria y a la necesidad de integrar la palabra en el conjunto, cada vez más rico, de signos que configuran la puesta en escena. Nada es posible, se dijo, si no se produce la incorporación del dramaturgo al proceso de creación del espectáculo para experimentar a partir del espacio real y del fenómeno actoral vivo. Y se añadió algo tan esencial como que es necesaria una nueva textualidad, un lenguaje valiente y corrosivo que lleve las palabras a sus límites posibles. Nada conseguiremos, creo, si no sentimos de verdad la angustia y el placer de la escritura.

No podemos continuar escribiendo piezas de teatro siguiendo las viejas pautas. Tenemos que hallar otras que den lugar a una nueva escritura teatral o, cuando menos, depurar aquellas. Hay quienes están en ello: Sanchis Sinisterra, entre los veteranos. Y algunos jóvenes, como Antonio Fernández Lera, Juan Mayorga, Rodrigo García u Ortiz de Gondra, que tratan de abrir, entre nosotros, vías similares a las que abrieron, en sus países, Müller, Bernhard o Koltés. Las posibilidades son infinitas. Marco Antonio de la Parra, que rechaza tanto el terrorismo de la imagen como el de la palabra, aboga por los textos inspiradores, pero no definitivos. Sanchis Sinisterra considera que el texto es guión, materia de la que surgirán múltiples creaciones, pero también texto literario cuya especificidad hay que reivindicar. Guillermo Heras concibe el texto dramático como una estructura abierta alejada de la teoría aristotélica, de las rígidas reglas del XVIII y del aburguesamiento del XIX.

Ya no es necesario que todo el mensaje esté contenido en el texto. También los silencios hablan. Hay que emplear las palabras justas, porque, evitando los excesos, se reconocerá más fácilmente su valor. Y ya no es imprescindible conservar la estructura clásica de los textos. Los discursos pueden fragmentarse y ser repartidos de forma aleatoria entre los personajes que habitan la escena. En determinadas propuestas, cabe que se intercambien los diálogos. Podemos suprimir sus nombres y sustituirlos por letras o números. Incluso, hacer que un personaje sea interpretado por varios actores. Nada de esto es nuevo fuera de aquí. El fragmento sintético, el *collage*

de escenas sin fábula lineal, lo inventó Müller hace nada menos que veinticinco años.

Esa voluntad de cambio también cabe manifestarla a través de las acotaciones. No es posible seguir entendiéndolas como guía para el director en cuestiones relativas a la escenografía, el movimiento de actores o a otros detalles concernientes a la puesta en escena. La acotación puede ser un lujo literario, como lo era en Valle, o el vehículo para que el autor enriquezca o matice su propuesta, nunca un corsé que coarte la libertad creadora de los demás «autores» del espectáculo. Cuando el dramaturgo describe el lugar en que transcurre la acción como «un gran volumen de sombras, cuya entrada también se pierde en lo oscuro» (Juan Mayorga, *El sueño de Ginebra*), estimula la imaginación del que ha de recrear ese espacio en el escenario. Nada que ver con esas minuciosas descripciones de los decorados que indican el color de cada mueble y los lugares precisos que han de ocupar y que incluyen alguna que otra gratuita advertencia al director, como aquella de que «la iluminación vendrá determinada por las necesidades dramáticas y por la funcionalidad expresiva de la acción».

Las acotaciones pueden ser, incluso, innecesarias. Cuando no aparecen en los libretos, algunos creen que el autor las ha omitido porque él mismo va a dirigir su obra. Puede que, en el pasado, haya sido así, y que siga siéndolo en algunos casos. Pero más hay que atribuirlo a que así dota a su propuesta de tantas posibilidades de recreación como intérpretes tenga. Y no se diga que al prescindir de las didascalías, el autor se somete al capricho del director. Aún sin ellas, sus ideas sobre algunos aspectos de la puesta en escena pueden estar implícitas en el propio texto dramático, algo que tampoco es nuevo. A eso se le llama acotación inserta o decorado verbal.

Estoy hablando sólo de algunas de las actuales líneas de trabajo seguidas por aquellos autores de teatro que entienden que la única forma de evitar que la palabra vuelva a ser expulsada de los escenarios es apostando por una escritura nueva. Hay, sin duda, otros caminos, también válidos. A cada cual le toca encontrar el suyo.

## TEATRO Y «SHOCK»\*

*Juan Mayorga*

Hay una decisión mayor entre las que debe tomar un hombre de teatro en las postrimerías del siglo: cómo responder al «shock».

Las formas de percepción hegemónicas en el tiempo en que Esquilo escribió *Los persas* se mantuvieron sustancialmente estables durante más de mil años. Hasta que la irrupción masiva de la técnica abrió una brecha en la historia de la percepción y, por tanto, en la historia de la comunicación humana. Aunque no sea fácil ubicar dicha inflexión, hay buenas razones para localizarla en torno a la Primera Guerra Mundial. Sus soldados fueron, acaso, los primeros hombres expuestos masivamente al «shock». Pero el dominio de éste no concluyó con la paz de Versalles. La colonización de la vida por la técnica había avanzado, entretanto, en la gran urbe. Por entonces se pusieron de moda en Europa ciertos pronósticos que la realidad se ha obstinado en no desmentir: el siglo ha presenciado una inexorable ocupación de la experiencia humana para el «shock».

Por «shock» entiendo aquí un impacto violento que colma la percepción de un hombre y suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia; una descarga que lo galvaniza y ante la que sólo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones. Es, creo, un elemento fundamental en el cotidiano

\*Choque. (Del ing. shock.) m. Med. Estado de profunda depresión nerviosa y circulatoria, sin pérdida de conciencia, que se produce después de intensas conmociones, principalmente traumatismos graves y operaciones quirúrgicas. (Diccionario de la Lengua española de la Real Academia Española, Madrid 1992, p. 460).

existir del trabajador/consumidor contemporáneo, ante el que el mundo y la vida se deshacen en una secuencia de «shocks».

El «shock» no es un recurso estilístico entre otros, sino la forma y el fondo de los modos de expresión dominantes en nuestro tiempo. Constituye un lenguaje cuya forma misma es, inmediatamente, su mensaje. Pese a que sea incapaz de representar el mundo y la historia –ya que es una particularidad efímera, ciega para la universalidad y para el tiempo–, su imbatible superioridad para expresar la nada le asegura la obediencia de muchos artistas en la era del vacío.

También el teatro, tan vulnerable hoy, busca protección en el opulento feudo del «shock». El horizonte de esa búsqueda es la conversión del espectáculo teatral en una suerte de Primera Guerra Mundial a escala: la «obra» será reemplazada por la exposición del espectador a un bombardeo incruento, del que su cuerpo saldrá sudoroso, y su alma, intacta. Cada día más hombres del teatro cooperan en ese «aggiornamento». Que exige el sacrificio de la palabra, pues ésta pasa, en el dominio del «shock», por fatigoso lastre, interesante sólo a los paleontólogos.

Sin embargo, y en la medida en que no se ha completado la mundialización del «shock», la rendición a éste no es todavía un destino. Aún cabe trabajar por un teatro que afirme su marginalidad en la hegemonía del «shock»; un teatro que construya zonas dialectales de resistencia frente al lenguaje del imperio.

Ello quizá demande, para empezar, renunciadas radicales en el uso de la tecnología. Pues la relación entre el teatro y su máquina reproduce no sólo los beneficios de la relación entre la humanidad y la técnica, sino también sus perversiones. Entre cuyas víctimas están la memoria y la conciencia. Una y otra, matrices del teatro de todos los tiempos, se convierten en preciosas rarezas en un planeta de hombres educados en el «shock». De ahí que la opción por un teatro creador de memoria y de conciencia constituya hoy una decisión moral y política, previa a cualquier otra y de más alcance que ningún compromiso. Pero esa opción estará abocada al fracaso si su única fuerza reside en la nostalgia de un mundo en que el «shock» no era aún la norma. El teatro no podrá interrumpir el empuje del «shock» si no consigue ser, además de intempestivo, plenamente actual. En la enorme dificultad de esa tarea comienza, me parece, el drama del teatro de nuestro tiempo.

## PARA VIVIR

*Itziar Pascual*

No se me ocurren muchas razones por las que no escribir teatro. Supongo que por algo nació un buen 13 de mayo de 1967; bajo el signo astral de Tauro y con el sonido de todos los campanarios del país que repicaban anunciando el paso de Su Santidad Juan XXIII camino de Fátima.

Y no se me ocurren porque lo mío, desde pequeña, ha sido perseguir la cabezonería y la disidencia. No como postulados éticos, ni como convicción. Era cabezota y disidente antes de saber qué significaban ambas palabras.

Con los años –me rozarán los treinta la próxima primavera– me he dado cuenta de que estoy bien allí donde puedo aprender y compartir; dos verbos poco comunes en un universo que propone la competencia (en la mayoría de los casos acompañada por el sufijo «in») y el egoísmo como sustantivos prevalecientes. Más vale tener que ser; mandar que explicar; correr que transitar.

El teatro me ha dado enseñanzas –muchas– y posibilidades para compartir. Es mucho. Me ha dado la oportunidad de observar el mundo y descubrirlo un poco en sus grandezas y miserias; me ha ayudado a no perder –creo– la sensación de que todo acaba de ser creado. Y que está dispuesto, ahí, a las puertas del conocimiento, para saber un poco más de nosotros mismos.

He aprendido del teatro a ser fuerte en la fragilidad y frágil en la fortaleza. A no tener miedo a romperme y a mostrarme un poco, o a disfrazarme ocultándome en cada uno de mis (¿mis?) personajes. A permitirme el lu-

jo de vivir algo pequeño, menudo, casi insignificante, como lo más hermoso y necesario de la vida.

Escribir teatro es una forma de ser fiel a mí misma. Es diferir de un final de siglo eminentemente narrativo; es desconfiar de la palabra como material único y unívoco en su significación. Es reconstruir la historia –tal vez mi historia– desde otros principios que los de la sed de triunfo. Es poder llorar, reír, sonreír, gritar, susurrar, acariciar y escupir todas las veces que quiera. Cada vez que alguien lee o recibe las palabras que escribí.

Escribo teatro porque me hace feliz compartir una de las aventuras literarias más hermosas de este siglo español. ¿Cómo escapar a la inquieta pasión (aunque sea desde la imperfección, la profunda distancia: desde mi yo) que acarició a Ramón María del Valle-Inclán, a Federico García Lorca y que acaricia a Buero Vallejo, Nieva, Sastre, Sanchis Sinisterra...?

Tal vez por todas estas razones escribo teatro. Y el teatro que escribo es así. Habla de cabezotas a los que no les gusta el mundo como es. No pretenden cambiarlo, pero sí, al menos, descubrir esa pequeña porción de ilusión que nos lleva a creer que las cosas son distintas. Nuevas.

Me gusta escribir teatro porque el mundo no se parece a él. Pero en síntesis –en el aliento de un actor, en la tos de un regidor, en el aplauso menguado de unos pocos y solitarios espectadores– puede estar explicado el mundo.

Me gusta escribir teatro porque gracias a ello he podido vivirlo. No hay experiencia superior a la visión de un desmontaje –un universo se destruye para dar cabida a otro completamente distinto–; a la observación de una tarde de ensayos; a la vivencia de la última hora antes del estreno, cuando las piernas y los relojes quedan huecos de tanto esperar.

Y sobre todo, y como decía Bernard Marie Koltés, «me gusta escribir teatro porque me gustan sus reglas. En el teatro un personaje no puede decir “estoy triste”; tiene que decir “voy a dar una vuelta”».

P.D. A la cabezonería y la disidencia, deben añadir ahora mismo otra característica: la osadía. Esta es la primera vez que escribo en primera persona del singular sobre el teatro. Gracias a Guillermo Heras por permitírmelo.

## CUATRO DÉCADAS DE ESCRITURA TEATRAL EN ESPAÑA

*Rodolf Sirera*

No cabe duda que, en los últimos tiempos, es poco el teatro que se escribe en España, y menos aún el que llega a estrenarse. Si bien una afirmación tan rotunda como ésta debe ser matizada, podemos convenir que, al menos en términos absolutos, y comparando la situación actual con la existente hace cuatro décadas, la cantidad de textos dramáticos dados a conocer por medio de la edición o de la puesta en escena ha sufrido un proceso de decrecimiento constante.

En ello han intervenido factores inherentes a la propia evolución del hecho teatral en la sociedad española, desde la postguerra a nuestros días. A nadie se le oculta que el teatro ha debido resituarse, ha perdido el lugar de privilegio que ostentaba, hasta fechas relativamente recientes, en el mundo del espectáculo, sustituido por otras ofertas de ocupación del tiempo libre. Esta regresión, que comenzó a hacerse evidente en la década de los sesenta, alcanzó en los años setenta su punto de inflexión, paralelamente al proceso de transición política en que se vio sumido el país al término de la dictadura.

En estas circunstancias, no es de extrañar que autores que, en los cincuenta y primeros años sesenta, habían logrado estrenar con una cierta normalidad, comenzaran a partir de entonces a ver dificultado su acceso a los escenarios. Son los casos paradigmáticos, entre otros, de Sastre, Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda y, aunque en menor medida, del propio Buero. Y ni siquiera autores comerciales, de claro éxito popular y el conte-

nido de cuyo teatro se hallaba en abierta sintonía con los valores propugnados por el Régimen, como es el caso de Alfonso Paso, se libraron de las consecuencias de este proceso regresivo.

El retroceso que vive el teatro en estos años –cierre de locales, reducción en el número de espectadores, centralización de la actividad productiva de modo casi exclusivo en Madrid, etc.– incidirá también en la disminución de la edición de textos teatrales, disminución que viene íntimamente ligada al menor número de estrenos de obras de autores españoles, y al notable estancamiento que sufre el teatro amateur –espejo, en cierto modo, del profesional– en el mismo período.

Ocurre además que el relevo generacional a los autores anteriormente citados no se produce desde dentro del propio sistema teatral hasta entonces vigente, sino desde fuera y, en gran medida, en contra de él. Me refiero, claro está, al movimiento del teatro independiente; movimiento que, aunque arranca de la segunda mitad de los sesenta, tiene su momento de mayor actividad en la década de los setenta, en especial en sus primeros años.

El teatro independiente representa un período de gran creatividad, indudablemente sesgada por las circunstancias políticas en que aparece, aunque esta creatividad se concrete principalmente en trabajos colectivos, en propuestas de montaje determinadas por la urgencia y en traducciones y adaptaciones libérrimas de textos clásicos. En cualquier caso, una parte de los autores que actualmente configuran la segunda generación del teatro español contemporáneo se inició en el movimiento del teatro independiente, aunque muchos más fueron los autores que quedaron en el camino, cuando dicho movimiento se extinguió. Y pocos los textos, de los muchos que se produjeron en aquellos años, que alcanzaron los honores de la letra impresa.

Consumada la transición democrática, y perdido ya el sentido testimonial y de agitación que caracterizó al teatro independiente, el público de circunstancias que lo acompañó durante sus años de esplendor –espectador de lo político, que no de lo teatral– dejó de asistir al teatro con la misma constancia con que lo frecuentaba en los años difíciles. La retracción de este público, el de circunstancias, el inevitable envejecimiento del otro público, el tradicional, y su no sustitución por una nueva generación de espectadores, configuró un panorama, a finales de la década de los setenta, francamente alarmante. Ello llevó a la asunción, por parte de las nuevas instituciones democráticas, de un compromiso de renovación y consolidación del teatro español, con el aporte de importantes recursos económicos, en la línea de lo que era práctica habitual en otros países europeos. Esta actuación alteró, en muy pocos años, la precaria estructura de nuestra escena,

hasta tal punto que, durante la década de los ochenta, fue conformándose en España –tanto a nivel de gobierno central como autonómicos, incluidos poderes provinciales y municipales– una nueva realidad económica para el teatro, que ha marcado considerablemente la evolución de la dramaturgia española contemporánea.

Hoy en día, en efecto, las instituciones, directamente o por vía de conciertos, son propietarios o controlan la mayor parte de las estructuras productivas y de exhibición. En sus primeros años de actuación, las propuestas dimanadas de estos centros se movieron en una línea de teatro de calidad, destinada a incorporar a la cultura escénica española los nombres fundamentales de la dramaturgia universal y autóctona, todo ello con montajes de indudable calidad y realizados frecuentemente con recursos materiales considerables. De esta línea, claro está, quedaban excluidos los autores españoles vivos. Los mayores, porque algunos recordaban excesivamente un tiempo pasado, una época de militancia, que se deseaba cuanto antes olvidada; otros, porque se les consideraba estéticamente desfasados o, como en el caso de Nieva, demasiado avanzados, es decir, inevitablemente minoritarios. Los autores de la segunda generación, los del teatro independiente, que habían sobrevivido a la desaparición del movimiento, eran calificados de marginales. No interesaban al público. (Especialmente virulenta fue, en este sentido, la polémica mantenida por algunos autores catalanes, encabezados por Benet y Jornet, con la dirección del Teatre Lliure, en 1978, por la no programación, por esta prestigiosa compañía, de dramaturgos catalanes vivos). Y para los autores más jóvenes –la que podemos considerar tercera generación del teatro español contemporáneo–, los más innovadores, se crearon pequeños *ghettos*, donde pudieran experimentar sin levantar ruido.

En los últimos años, este panorama parece haberse modificado en alguna medida. La recuperación de la dramaturgia española contemporánea, tras las limitaciones y el desconcierto inicial, es ya una realidad, aunque sin duda limitada. Si bien los autores de la primera generación continúan estando ausentes, de modo completamente injustificado, de los escenarios institucionales –¿para cuándo, por ejemplo, una revisión en profundidad de la obra dramática de Lauro Olmo?– los de la segunda comienzan a asomarse a ellos con una cierta frecuencia (especialmente los que escriben en catalán, en su comunidad de origen) y se advierten signos esperanzadores de receptividad ante las propuestas de los dramaturgos más jóvenes.

Pero no conviene ser excesivamente optimistas: se trata de pocos autores y, por supuesto, de pocos estrenos en términos absolutos. Se estrena poco, desaparecidas las compañías comerciales al viejo estilo, y los grupos independientes que en su momento actuaron, como aquéllas, de consumido-

res inmediatos de obras hechas a su medida. Se estrena poco y, por tanto, se escribe también poco, en términos absolutos: es indudable que hay una relación directa entre ese bajo número de textos y la demanda real que generan centros de producción y público; el orden de factores no altera, en este caso, el producto. Y por lo que respecta al otro camino para dar a conocer los textos dramáticos, la edición, el panorama sigue siendo poco esperanzador, sobre todo por lo que se refiere a textos en castellano, ya que la edición en catalán goza desde antiguo de una salud bastante aceptable.

Otra cosa muy distinta, y acabo, sería si ese teatro español que sube a nuestros escenarios responde verdaderamente a las expectativas del público actual, y es capaz de establecer con él un diálogo creativo, exigente, y abierto decididamente hacia el futuro, pero este es un asunto que desborda, obviamente, el marco de la presente reflexión.

## II. DOSSIER ALFONSO SASTRE

## ¿HAY QUE HABLAR DEL TEATRO ESPAÑOL DE HOY?

*Alfonso Sastre*  
*13 de abril 1995*

Me sugieren que escriba algo sobre el teatro español de hoy. Yo preferiría hablar de cualquier otra cosa pero, en fin, tengo que confesar que, en lo que se refiere al teatro, he sido una especie de patriota en otros tiempos, puesto que me interesaba por la situación del «teatro español» y por las claves de las posibles soluciones a su degradación, partiendo de reflexiones sobre las causas de sus muchos males.

La puesta en marcha de un movimiento experimental fue una de mis ideas, que cristalizó en tentativas como la de un Teatro de Agitación Social (1949-50), o, antes, el teatro de vanguardia Arte Nuevo (1946-48), y después el Grupo de Teatro Realista (GTR, 1961). La idea de la dependencia de «nuestro» teatro –¿nuestro?, ¿de quién?–, incluso en sus más excelentes expresiones, de los dictados de las metrópolis culturales y de sus modas (de manera que hoy se trabajaba «a lo Brecht», después a lo «Living Theatre» o a lo Grotowski, etcétera), movía en mí ese sentimiento digamos patriótico que cristalizaba en expresiones como: «Nosotros hacemos nuestro teatro; convirtámonos en un centro relativamente autónomo que pueda producir mensajes propios y proyectarlos sobre la cultura teatral de otros países» expresaban ese «patriotismo» que nunca me he declarado a mí mismo como tal, y ahora lo hago no para apuntarme un mérito pero tampoco con aires de autocrítica. En realidad, ahora no me interesa nada –o me preocupa muy poco– este problema.

En 1949 ó 50 –no recuerdo ahora, pero, efectivamente, ya ha llovido mucho o, mejor, ya ha dejado de llover mucho– publiqué en el semanario universitario La Hora dos artículos que ahora recuerdo porque vienen a cuento de la situación actual del teatro «español». Uno se tituló «*Nunca voy al teatro*» y el otro «*Desconozcamos el teatro extranjero... por ahora*». Detrás de estos artículos estaba la realidad de que el teatro que se hacía no me interesaba y la de que se representaban muchísimas traducciones, mientras un posible teatro de invención y producción propia se encontraba en la cuneta y a la intemperie. Las cosas eran tan graves que no podrían arreglarse, pensaba yo, sin una agitación social de la vida española. En cuanto a la abstención de «teatro extranjero» por un período, yo la pensaba como una especie de cuaresma que permitiera poner en marcha los resortes de una producción dramática propia capaz de desalojar, sobre todo, a la «producción dramática propia» existente (desde los últimos suspiros de Benavente a los primeros vagidos de Víctor Ruiz Iriarte). El teatro «español» que se hacía era éste y Marquina, y los Quintero, y Calvo Sotelo, y los horrores de Torrado o José de Lucio, y Pemán etcétera– y por eso yo «nunca iba al teatro». Mi «patriotismo» consistía también, y sobre todo, en atacar la presencia de este teatro «español» allá donde no se representaban traducciones. Acuñé, por entonces, la expresión «Tercer Teatro» para referirme a la necesidad de un teatro experimental que abriera un espacio para los jóvenes, al lado de los espacios abiertos ya en los teatros «Nacionales» al teatro clásico y al contemporáneo consagrado por sus éxitos en otras áreas.

He traído este recuerdo ahora porque, aunque ya no me interese mucho, como acabo de decir, este problema, sigue siendo cierto que padecemos de una falta de personalidad propia –de una falta de respiración propia– y que seguimos atentos exclusivamente a los mensajes que vienen de otros ámbitos, de manera que –en los mejores de los casos– haremos Bernard Koltès o Heiner Müller mucho antes de que hayamos decidido poner nuestra mirada sobre los textos escritos en nuestra propia vecindad: estos textos pueden seguir eternamente ignorados. Algunas excepciones como la muy feliz de Sanchis Sinisterra o Sergi Belbel en los últimos años no desautorizan lo que acabo de decir. El nuevo autor se sigue moviendo entre la ignorancia y el desprecio de los productores y programadores.

A mí no me parece que hubiera que acudir a argumentos «patrióticos» para probar que la verdadera salud de un escenario se acredita, sobre todo, en la existencia de una producción literaria propia, junto a la atención debida a los grandes textos contemporáneos y clásicos. La expresión «tercer teatro» no será ya válida para hablar de este asunto porque Eugenio Barta la acuñó después en la forma que todos conocen. Pasolini propugnó tam-

bién un tercer teatro refiriéndolo a un drama distante tanto del teatro convencional como del «vanguardista» de los gritos y los gestos.

Yo tampoco la emplearía hoy en el sentido de un teatro de los jóvenes –odio la teoría de las generaciones y todo lo que ello comporta– pero sí, una vez más, como afirmación de la necesidad de dar vida a un teatro experimental propio; surgido –literatura y gesto– desde dentro de nuestras naciones, en un medio cultural intercomunicado, en el que no haya (como somos nosotros) meros receptores de los mensajes cocidos en las áreas en las que se piensa lo que nosotros habremos de pensar y se siente lo que nosotros habremos de sentir y se hace el teatro que nosotros habremos de hacer y que nosotros, en fin, habremos de comprar, porque de eso se trata en definitiva: de una planetaria comercialización de la cultura al servicio de pocas y muy grandes empresas. Sumergirnos en esa sopa es una forma de morirnos.

Hablando de aquellos artículos míos que he citado, recuerdo ahora que Enrique Jardiel Poncela hizo entonces una lectura chovinista de mi artículo y publicó uno en el que comentó el mío bajo el título: «*Desconozcamos el teatro extranjero por ahora... ¡y pa los restos!*». ¡Tampoco era eso!, pues no hay duda de que encerrarse en las supuestas delicias del aislamiento es otra forma, no sé si mejor o peor, de también morir. Mil veces lo he dicho y ahora voy a decirlo una vez más: busquemos esa línea propia de trabajo que nos instale tan lejos del casticismo de campanario como del cosmopolitismo de la coca-cola. (Esta es una metáfora vulgar pero suficiente).

He hablado, más que nada, del teatro «de texto», cuyo renacimiento sería una buena noticia; lo que no quiere decir nada en contra de las demás experiencias que se han hecho en el curso de las últimas décadas. Sobre estas experiencias creo que es ya muy visible el agotamiento de grupos excelentes que estuvieron en la vanguardia con muchos méritos y que hoy no hacen sino reiterar una y otra vez el mismo «imaginario». Y reiterarse es, en fin, otra de las muchas formas de morir.



## ALFONSO SASTRE EN EL TEATRO ESPAÑOL

*Mariano de Paco*  
*Universidad de Murcia*

Alfonso Sastre creó en 1945, con unos amigos que compartían la inclinación hacia el teatro, un grupo que quería llevar hasta nuestros decrépitos escenarios vanguardia y renovación. Arte Nuevo expresaba en su mismo nombre el deseo de sus fundadores: novedad, que implicaba el rechazo de aquéllos a quienes no interesaba «un teatro totalmente inédito en España». Cincuenta años han transcurrido ya desde aquella época de descontento e ilusiones juveniles y en Sastre continúa vivo el rescoldo de la voluntad renovadora; en las mismas páginas de esta revista afirma «*la necesidad de dar vida a un teatro experimental propio*». A lo largo de todo este tiempo, Alfonso Sastre ha mantenido una múltiple presencia en el teatro español: escritor de textos dramáticos, hombre práctico del teatro, fundador de grupos, redactor de manifiestos, adaptador de clásicos y contemporáneos, crítico en diferentes publicaciones y autor de extensos trabajos sobre teoría del arte y del teatro...

En una de las sesiones de Arte Nuevo, la celebrada el 15 de noviembre de 1947, el actor Enrique Cerro leyó el «Poema de un Teatro de Vanguardia» de Sastre. De esta composición recogió su autor en la «Noticia» de *Uranio* 235 algunos versos que evidencian actitudes y propósitos de los miembros del grupo:

*Venimos al asalto de un viejo edificio,*  
*de una vieja cloaca.*  
*[...]*

¡Traemos la gran idea, la encendida idea  
de una vida mejor,  
de un arte nuevo!

[...]

No somos la vieja gente de teatro que nos viene diaria,  
petrificada ya en la cartelera.

¡Somos la nueva gente del teatro!

No mucho después escribía Sastre su teoría y técnica de lo que llamaba *Teatro de agitación* en una dirección doble, «teatro de agitación espiritual y política, y teatro de agitación teatral»<sup>2</sup>. Ese constituía el fundamento del Teatro de Agitación Social (T.A.S.), cuyo «Manifiesto», firmado por Alfonso Sastre y José María de Quinto, apareció en la revista *La Hora*<sup>3</sup>.

Alfonso Sastre compone, después de las cuatro piezas cortas de los años de Arte Nuevo (dos de ellas en colaboración con Medardo Fraile), otras en las que se plantea los problemas de la justicia y de la revolución, temas centrales en su producción dramática y preocupaciones permanentes en su vida; pero es el estreno de *Escuadra hacia la muerte*, en marzo de 1953, el que introduce visiblemente al dramaturgo en la historia del teatro español de posguerra. *Escuadra...* dramatizaba la situación de unos seres humanos abocados a una existencia carente de significado en un mundo absurdo; la escuadra de castigo manifestaba igualmente la opresión que un sistema social injusto ejercía sobre individuos desprotegidos ante él.

Con *Escuadra hacia la muerte* su autor acudía a un género, la tragedia, por muchos olvidado y con el que él se enfrentaba a la realidad circundante en tiempos de un realismo que nunca ha dejado de cuestionar. Además, *Escuadra...*, obra prohibida arbitrariamente, cuyas representaciones normales se desautorizaban y de la que, sin embargo, tenían lugar «con frecuencia numerosas representaciones y lecturas dialogadas [...] en recintos universitarios y extrauniversitarios»<sup>4</sup>, señala el rumbo de lo que será la singular y conflictiva relación de Alfonso Sastre con el teatro español. Me parece particularmente instructiva para el conocimiento del autor y de ese teatro la lectura de las «Noticias» que preceden a los textos en la citada edición de sus *Obras Completas*, incompletas en el mismo momento de su publicación al no permitirse incluir en ellas *M.S.V. La sangre y la ceniza*.

«El arte es una representación reveladora de la realidad», decía la primera de las «Once notas sobre el arte y su función», y Sastre exigía el reconocimiento del derecho «a realizar esa representación»<sup>5</sup>; de ahí su progresiva inmersión en un realismo cuya profundización plasmaba en los dramas (*Tierra roja*, *Muerte en el barrio*, *La cornada*) y pedía en los escritos teóricos (*Drama y sociedad*, *Anatomía del realismo*). El Grupo de Teatro Rea-

lista (G.T.R.), en esta misma línea, no se proponía sino llevar a cabo «una investigación práctico-teórica en el realismo y sus formas»<sup>6</sup>.

Con la tragedia compleja, hasta la que evoluciona desde la tragedia aristotélica, amplía dialécticamente Alfonso Sastre sus procedimientos creativos y lucha ante un entorno que se manifiesta cada vez más hostil. La presencia de unos héroes irrisorios en la historia o en la vida (Miguel Servet en *La sangre y la ceniza*, Viriato en *Crónicas romanas*, Rogelio en *La taberna fantástica*, Ruperto en *El camarada oscuro*) conduce a la búsqueda del sentido de la existencia de unos seres que se encuentran desvalidos en la genialidad de su pensamiento, en su lucha declarada o anónima, en su personal marginalidad. Las formas teatrales se enriquecen, se recoge y transforma la herencia de Valle-Inclán y de Bertolt Brecht, al tiempo que, con una firme coherencia ideológica, se persigue la conciencia justa de la degradación social, frente a la «no conciencia» o a su hipertrofia<sup>7</sup>.

La situación doble del autor, dentro y fuera del teatro y de la sociedad española, lo lleva a introducir en sus textos una visión distanciada en la que el humor es un factor fundamental y a convertirse en personaje de su teatro, como figura que en él se presenta o como mediador desde numerosas acotaciones que constituyen una abierta complicidad con el lector ante la impuesta lejanía del espectador.

El extrañamiento del dramaturgo lo conduce a la complacencia en el cultivo de la lengua, su única patria, y al empleo de las hablas marginales, ya que el mismo Sastre se siente «un escritor lumpen»<sup>8</sup>. En su visión de la realidad se suelen modificar pensamientos y creencias comúnmente aceptados; recrea por ello Sastre los mitos de terror y rehace mitos literarios (*Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, *Jenofa Juncal*, *la roja gitana del monte Jaizkibel*, *El viaje infinito de Sancho Panza*, *Demasiado tarde para Filoctetes* y *Los dioses y los cuernos*, su última obra), buscando nuevas perspectivas de personajes e historias que hagan ver la siniestra complejidad de las sensaciones más inmediatas<sup>9</sup>.

Lo ocurrido con *La taberna fantástica* ilustra a la perfección la dualidad a la que nos estamos refiriendo. Escrita en 1966, no se publica hasta diecisiete años después y logra, al estrenarse en 1985, un extraordinario éxito y el Premio Nacional de Teatro. No puede, sin embargo, este «incidente» (como el autor lo calificó<sup>10</sup>) hacer olvidar el largo tiempo durante el cual el texto permaneció invisible ni de la invisibilidad del autor en los escenarios comerciales desde que, en 1967, se representara *Oficio de tinieblas*.

Sastre comienza a escribir a mitad de la década de los ochenta unos dramas (*Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*, *Demasiado tarde para Filoctetes*, *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*), protagonizados

por héroes en acentuado proceso de decadencia personal, en los que extrema la libertad en la construcción dramática, la conciencia de teatralidad y los elementos mágicos y fantásticos. En las notas finales de la última de ellas, expresa de modo terminante su decisión de dar por terminada su escritura teatral, deseo que ha de relacionarse con el desencanto de muchos de nuestros más apreciables dramaturgos actuales. En *Ulalume...* une Alfonso Sastre el «último viaje» de Edgar Allan Poe con el suyo, como «un autor modesto» que parece haberse quedado, según apunta irónicamente, por debajo de un teatro que, a su vez, se encuentra en posición inferior a la de los trabajos y días del autor. Indica por ello que da por finalizada una producción compuesta por cuarenta y cuatro obras originales y veinticuatro versiones, que pueden permanecer «como un notable desafío al teatro español y a sus inercias e ignorancias»<sup>11</sup>.

Alfonso Sastre abandonaba el teatro. El Premio Nacional de Literatura Dramática de 1993 ponía un brillante final a esa escritura. La vocación dramática del autor ha resultado, no obstante, victoriosa y ha quebrantado tan decidido propósito<sup>12</sup>. Ese mismo año elabora *Teoría de las catástrofes o Infernalina o Prehistorias*<sup>13</sup>, sobre un guión de La Fura dels Baus para un espectáculo que entonces preparaban; después, «una sinfonía tonta», *Lluvia de ángeles sobre París* (1993-1994); y la versión de *Anfitrión* de Plauto titulada *Los dioses y los cuernos* (1994-1995), con la que se inició la III Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

Gracias a este teatro después del teatro, obra del mismo Alfonso Sastre y de otro que sobrevive al que en 1990 dejó de escribir para la escena, al autor le está permitido gritar, cincuenta años más tarde:

¡Somos la nueva gente del teatro!

## NOTAS

1. Alfonso Sastre, *Obras Completas. I. Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 7-8. En su *Teatro de vanguardia* (Hondarribia, Hiru, 1992, pp. 19-22) ha incluido Sastre este «Poema o Manifiesto de un teatro de vanguardia», del que sólo se conocían los citados versos.
2. Alfonso Sastre, «Teoría y técnica del 'Teatro de Agitación'», *La Hora*, 48, 26 febrero 1950.
3. *La Hora*, 63, 1 octubre 1950.
4. Frases tomadas de una instancia del autor, fechada el 19 de julio de 1955, al Director General de Cinematografía y Teatro solicitando «la revisión del expediente de censura» de la obra. Puede verse reproducida en *Alfonso Sastre. De la polémica al ensayo*, Suplementos *Anthropos*, 30, enero 1992, p. 189.
5. Alfonso Sastre, «Arte como construcción», *Acento Cultural*, 2 diciembre 1958, p. 63.
6. Alfonso Sastre y José María de Quinto, «Declaración del G.T.R.», *Primer Acto*, 16, septiembre-octubre 1960, p. 45.

7. Vid. Alfonso Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1970, capítulo 9, pp. 99-114.
8. Vid. Alfonso Sastre, *Lumpen, marginación y jerigonça*, Madrid, Legasa, 1980, capítulo IV, pp. 31-32.
9. Constituye esto un claro ejemplo de esa especie de «dramaturgia de boomerang» construida con «la dialéctica de la participación y la extrañeza». Vid., al respecto, Alfonso Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura*, cit., pp. 42-43.
10. Alfonso Sastre, «El éxito en el teatro: ¿un incidente?», *Gestos*, 3, abril 1987, p. 132.
11. Vid. Alfonso Sastre, «Aún una breve nota: ¿Me quedé por debajo de los temas?» y «Hasta luego», en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, Bilbao, Hiru, 1990, pp. 120-124.
12. Vid. al respecto, en este mismo volumen, el trabajo de Virtudes Serrano, «Alfonso Sastre, una nueva etapa».
13. Alfonso Sastre, *Las cintas magnéticas y Teoría de las catástrofes*, Hondarribia, Hiru, 1995.

## ALFONSO SASTRE, UNA NUEVA ETAPA

*Virtudes Serrano*

*Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia*

Casi cinco años después de su áspera despedida del teatro español<sup>1</sup>, Alfonso Sastre ha vuelto a la escritura teatral con tres textos; dos de ellos (*Lluvia de ángeles sobre París* y *Los dioses y los cuernos* –versión muy libre de *Anfitrión* de Plauto<sup>2</sup>–), parecen constituir el inicio de una nueva etapa del quehacer dramático del autor en la que ensaya otras formas expresivas, después de clausurar con su *Ulalume* las tragedias complejas de senectud. En este nuevo tramo de su escritura, aborda el género de la comedia y desarrolla plenamente un sentido del humor ya manejado con acierto en obras anteriores, bien como resorte de ruptura y distancia, bien como estética complejizadora, aflorando de la condición de unos personajes que en su construcción reúnen lo risible de sus expresiones o de la situación en que se ven envueltos con la tragedia inexorable de su edad o su destino.

La tercera pieza, titulada *Teoría de las catástrofes*<sup>3</sup>, se encuentra dentro de su habitual cosmovisión trágica y posee el interés adicional de ser el desarrollo dramático de un esquema dramático que ha servido de soporte a *M.T.M.*, último espectáculo del grupo catalán La Fura dels Baus. Aunque, finalmente, el grupo no haya utilizado el texto de Sastre, por la evidente lejanía que existe entre su forma de trabajar y la de un autor de teatro, el hecho de que recurrieran precisamente a él para dar voz a su espectáculo dice mucho acerca de la vigencia de un dramaturgo que hace ya medio siglo inició esa difícil tarea que es escribir teatro en España.

La edición de esta pieza, rescatada de los inmensos cajones del olvido, ofrece al receptor, casi paso a paso, un proceso de escritura que va desde

el guión preparado por La Fura hasta las consideraciones sastrianas sobre las más importantes claves de su actitud como «poeta», expresadas en las notas, habituales en él, que preceden al texto («*hors-texte didascalique*»), en las acotaciones que lo acompañan y en las cartas que autor y grupo se intercambiaron, con las que se cierra el conjunto. El dramaturgo organiza la obra con estructura de «*Auto sacramental sin sacramento*» y justifica las decisiones que va tomando en el discurso metateatral con el que reflexiona sobre su proceso creador y sobre la relación entre las ideas de La Fura y su materialización en el texto que compone.

En «*Claves de mi aportación*» incluye el concepto que posee del teatro, al indicar que, aunque respetará el «hilo conductor» de la proposición del grupo, aportará algunos elementos que sirvan para hacer más claro el relato a los espectadores. Surge, pues, la idea de que la transmisión del mensaje se produzca sin interrupciones, y de que éste se encuentre incorporado a una historia que le sirva de soporte.

Otra serie de consideraciones acerca de su trabajo, escritas en una segunda persona apelativa (el interlocutor es siempre La Fura) completan un panorama didascálico que transmite sus preocupaciones sobre espectáculo y tema, e informan en tono de «nota» erudita a cerca de las influencias de las que parte. Su actitud abierta lo lleva, como en otras ocasiones, a manifestar en estos textos previos –o en acotaciones que acompañan al texto principal– el mosaico de posibilidades barajadas antes de tomar la decisión de optar por alguna; así lo vemos en la que se refiere a la elección del título de la pieza entre *Prehistorias*, *Infernaliana*, *Inferno*, *La sombra encarcelada*, *Teoría de las catástrofes* o *Las cosas y los sueños*.

A propósito de dos importantes signos escénicos del espectáculo, el «*Hombre*» que no habla y «*El objeto que se transmite*», establece los valores dionisiacos de la tragedia en las catástrofes –acciones–; mientras que lo apolíneo estaría encarnado en la estatua muda que, a lo largo del proceso dramático, sufre los atentados de los que, sin embargo, sobrevivirá al ser desenterrada, imperturbablemente sonriente. Para el objeto, que se constituye en codiciado signo del relevo del poder y ejecutor de sus víctimas, propone un paraguas por su capacidad metamorfoseadora.

En el apartado «*Sobre las catástrofes*» indica: «Pienso que la primera catástrofe había de ser... el nacimiento de la humanidad». Por ello trasciende Sastre temáticamente el planteamiento del grupo («*Los personajes son presentados en bloque; es decir, no van saliendo a escena cada vez que participan, así que salen todos y se van definiendo en base a sus actos*») hacia la alegoría de la creación, o nacimiento del hombre y su actuación sobre la tierra, lo que llena el esquematismo inicial del proyecto dramático.

El texto y su propuesta espectacular tratan sobre el poder; el político, el religioso y el económico son los tres pilares sustentadores de las tres partes del espectáculo inicialmente concebido. Dicha propuesta inicial termina con un enloquecedor epílogo de imagen y sonido, símbolo de la enajenación que sufren los individuos inmersos en la locura colectiva («*Está claro, sin embargo, que el aparato audiovisual es el gran protagonista de este acto*»); Sastre, como vamos a analizar, desarrolla desde presupuestos más profundos, más complejos y concretos este mismo elemento temático.

El primer acto se refiere al poder político, el hombre poderoso aparece en la tierra con la figura de un rey de bastos que destruye con su maza («bate de baseball») a los que lo rodean; ello da origen a la primera gran catástrofe. Este rey, que devora miembros humanos, va repartiendo «papeles» a los seres que, hasta ese momento, desnudos e indiferenciados, permanecían en el escenario. Sólo uno, después de la distribución de las ropas, muestra una actitud distinta, será el poeta, quien al descubrir el bate ensangrentado, increpa al rey; pero la rebeldía y el pensamiento merecen la muerte, así se expone en el discurso regio, tras el que el propio monarca lleva a cabo la ejecución con un objeto aparentemente inofensivo, el paraguas, que ha sustituido al bate asesino y que en manos reales se transforma en el hiriente estoque que atraviesa el corazón del poeta rebelde porque «es peligroso pensar». Esta advertencia al poeta queda subrayada con el aviso al pueblo: «*¡Cuidado con los poetas! ¡Cuidado con los filósofos!*».

La versión oficial, sin embargo, no es la que el espectador ha presenciado. La voz de un locutor informa de la muerte del «cabecilla» que se levantó contra el rey, cuyo «cuerpo no presentaba heridas de arma blanca». El tema de la manipulación de las masas ejercida desde el poder a través de los medios de comunicación cierra cada una de las tres partes de esta propuesta espectacular y ha sido reiteradamente tratado por Sastre (había aparecido en textos como *La taberna fantástica* o *Los hombres y sus sombras*) y por otros representantes de la llamada «generación realista» de los dramaturgos españoles de los años cincuenta. Es significativo a este respecto el conjunto de piezas breves que Lauro Olmo compuso bajo el título de *El cuarto poder*.

Este elemento temático de la manipulación de la noticia interesó a La Fura; en la misma carta, transcrita por Sastre al final de la edición que utilizamos, a pesar de que el grupo catalán rechaza el texto por «*tener un tratamiento tan ortodoxo como estructura teatral*», le hacen saber que «*lo que necesitamos es tu punto de vista, en un resumen de más o menos tres folios, sobre cómo puede enfocarse, desvirtuar o variar el hecho-noticia de una escena del espectáculo desde el ángulo personal de escritor dramaturgo, de filósofo, de activista político*».

Con la aniquilación del rebelde se puede construir el monumento conmemorativo de la victoria del tirano; éste y el gran sacerdote aparecerán junto al gran monolito. El signo de las víctimas del poder está contenido en los cadáveres que pueblan el subsuelo sobre el que se cimenta el monumento. Cuando todo parece en orden y el acto inaugural se ha perpetuado con la foto, un gran cataclismo provoca la aniquilación de cuanto se había construido sobre la macabra base.

El segundo acto comienza con la presencia de la bella mujer que encuentra el símbolo del poder anterior: el paraguas; así mismo se detiene a contemplar la estatua de Apolo-Afrodita (signo del equilibrio y la permanencia) que emerge, semi-enterrada, de las ruinas del antiguo orden; la mujer increpa a la estatua, por haber creído que era verdaderamente superior, con un parlamento cargado de aromas unamunianos sobre el lugar que ocupan creador y criatura. Después se producirá el nacimiento de las gemelas, y con ello una lucha cainita en la que la envidia y el deseo de apropiarse del objeto simbólicamente poderoso llevan a una a no reconocer a la otra, a arrancarle su belleza, a someterla a tortura y muerte. Un sentimiento xenófobo conduce las acciones de la Gemela 1, convertida en Emperatriz como consecuencia de haber recogido el paraguas y por tanto el emblema del relevo del poder. La Gemela 2, privada de su identidad (la Emperatriz le ha robado la cara), torturada y maltrecha, no tiene otra solución que adentrarse en el subsuelo, en compañía de otras víctimas, no sin proferir su amenaza: los sometidos *«algún día podrían ponerse en marcha y venir hacia aquí»*. Ante la posibilidad de perder su lugar, la Emperatriz manda ejecutar a la Gemela 2, quien recibe la muerte por garrote con el mango del paraguas. Su cuerpo es arrojado a un basurero y la escena tiene como espectador al Científico, que, amenazado por el poder, guarda silencio. De nuevo, un comunicado oficial propaga que la mujer ha sido *«víctima de un ajuste de cuentas»*.

El signo del poder religioso que representa esta escena reside en la pirámide. Sobre el ara de su altar se van ofreciendo víctimas humanas mientras, en un violento contraste, el Artista realiza un plácido retrato de la Emperatriz, apoyada en el paraguas. En esta secuencia, la propuesta dialógica y espectacular de Sastre supera con mucho en profundidad temática a la del grupo. El autor, llevado de su posición estética y de su compromiso ideológico, ha hecho suyo el guión dramático previo, le ha dado forma y fondo, y ha invertido los papeles protagonistas colocando al texto donde La Fura tenía el espectáculo, aun sin prescindir de éste. Los diálogos están en contacto directo con las imágenes para crear la paradoja del desgraciado mundo feliz. Lo que era un esquemático rito se configura, merced a la concepción sastriana, como un barroco ceremonial en el que hasta la Empera-

triz forma parte de la pira de cadáveres, como en una medieval danza macabra. Después de la destrucción, un objeto sobrevive, el imperecedero paraguas, en tanto que de las cenizas de vencedores y vencidos emergen dos sujetos: el Capataz que dirigía los trabajos de la antigua pirámide y uno de los esclavos que la construían.

El acto tercero posee evidentes signos de actualidad. Reyes, sacerdotes, ideologías, han ido pasando con su rastro de destrucción. Sólo el poder, protagonista incorpóreo, codiciado y omnipotente, pervive reencarnándose en los sistemas y las personas que lo representan. Llegados a este punto el objeto de reflexión es el presente y las figuras del Capataz y el esclavo han derivado en su significación hacia el Capitalista y el Obrero. Sus discursos respectivos se contraponen como sus banderas, pero ambos son artífices de opresión, muerte y destrucción. El muro con el que delimitan sus territorios y los contradictorios mensajes emitidos desde uno y otro bando establecen una dialéctica de posturas que terminará con la aniquilación de los ideales y la absorción de ambos por un sistema superior que los confina en los límites de su propia degradación<sup>3</sup>. La caída del muro no supone la fusión de todos los seres, sino la aparición de un nuevo obstáculo que vuelve a igualar a todos ante la presión de un poder incontenible y coactivo representado en una *«cuarta pared que encierra a las dos poblaciones en una prisión cuadrangular, sometida a un régimen de campo de concentración, en el que sobrevivir es lo más que puede soñarse»*.

En el epílogo, constituido por el *«Discurso fúnebre del ejecutivo de la posmodernidad»*, se marca aún más la diferencia entre una propuesta donde los valores espectaculares ocupan un indiscutible primer lugar, y otra, de complejísimo y rico espectáculo que sirve para cuestionar la historia toda del hombre y la legitimidad de las ideologías. De la ruina del último cataclismo queda un mundo de espectros, seres que han perdido toda identidad, víctimas probablemente del desengaño sufrido. La estatua del dios casi ha desaparecido entre los escombros. Entonces surge el nuevo redentor: *«El Ejecutivo del Futuro»*. Él comunica a la estatua, a la que llama *«Anthropos»* su final, pero al decir ella su última palabra (*«Mi palabra es Historia. Mi palabra es Seguir»*) hace patente el inexorable destino de la humanidad. El Ejecutivo no lo comprende y manda enterrar el signo del pasado, pero, antes de que sus obreros consigan hacer desaparecer al dios sonriente, otros (*«un grupo de acción»*) se les oponen; y, mientras *«Apolo ríe»*, uno de los hombres encuentra el emblemático paraguas, preludiando así el eterno retorno del poder con su nueva máscara.

El texto es sumamente sugestivo y su origen no deja de ser interesante a pesar de que la colaboración no llegase a los escenarios. En esta pieza encontramos la fidelidad del dramaturgo a algunos de sus anteriores principios

estéticos e ideológicos, pero también el desengaño, que cristaliza en la mayor distancia crítica de su propuesta, elemento éste que me ha parecido observar igualmente aunque en clave de humor en *Lluvia de ángeles sobre París*. Por otra parte, es importante observar cómo en un momento en el que el autor dramático español está en crisis de identidad social, Sastre reivindica la suya ofreciéndose al grupo para colaborar con él «desde mi punto de vista literario y dramático». Teoría de las catástrofes es un texto que propone un complejísimo espectáculo, al servicio de una profunda reflexión histórica sobre el hombre y su actuación en la tierra. La conclusión a la que llega la propaga el Altavoz que se escucha al final de la pieza: «Cabalgamos sobre los Cuatro Jinetes del Apocalipsis. El hombre no es una gran hazaña. El hombre es un ser imposible».

## NOTAS

1. Puede verse en las «notas» finales de Alfonso Sastre a *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, Bilbao, Hiru, 1990, pp. 120-124.
2. Uno y otro se han publicado en Hondarribia, Hiru, 1995.
3. Alfonso Sastre, *Las cintas magnéticas y Teoría de las catástrofes*, Hondarribia, Hiru, 1995. Citamos por esta edición.
4. Utilizo la denominación empleada por Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Librairie José Corti, Paris, 1985.
5. En esta parte de la propuesta espectacular la alusión directa ha sustituido al plano alegórico que dominaba las otras dos. Del lado del capital ondean banderas norteamericanas, mientras que los obreros despliegan las rojas. En las pantallas que recogen los mensajes dirigidos al pueblo de cada lado se escuchan y contemplan noticias sobre terroristas palestinos, bombardeos sobre el palacio de Gadafi, o sobre la población civil en Irak. El autor, consciente del giro que ha dado a su texto, indica en la «Postdata» de la «Nota final al grupo»: «Quizás me he pasado en la "concreción" histórica de las informaciones finales [...] ¿Mejor acudir a símbolos inventados, imaginarios?».

## ANTOLOGÍA DE TEXTOS DE ALFONSO SASTRE

### NUNCA VOY AL TEATRO\*

Sólo he visto *Celos del aire*, de López Rubio, ese vodevil de tonos claros, bien escrito. De las demás comedias que actualmente se representan en Madrid, no he visto ninguna. Nunca voy al teatro. Ni pienso ir más como no se anuncie, definitivamente, el movimiento que tiene que anunciarse.

Hay quien dice melancólicamente: «*Los jóvenes no van al teatro*».

Yo digo: «*Jóvenes, no vayáis al teatro*».

Jóvenes (repito), no vayáis al teatro. Nada de lo que vais a encontrar en el teatro os interesa. Huele a viejo. Apesta a podrido. No encontraréis más que retórica trivial y una ridícula declamación. Da pena. No vayáis al teatro. Allí no hay nada, sino pobres espectros de cosas terminadas. Ni un solo hombre morirá de verdad sobre el escenario. Ante vosotros se desarrollará una burda mentira, un grosero remedo de la existencia humana. Veréis a simple vista los hilos. El espectáculo será procazmente plácido. Ni un solo movimiento de angustia. Ni un solo movimiento de salvación. Será como un baile de máscaras. Os dará asco. No volveríais más aunque ya hubiera ocurrido lo que tiene que ocurrir. No vayáis al teatro, jóvenes. Si fuerais ahora os habríamos perdido para siempre.

Nunca voy al teatro, porque yo sé lo que hay. Es como si lo hubiera visto todo. No sé de dónde llegará la sorpresa, pero ya sé perfectamente de dónde no puede llegar.

El revolucionario no está ya. El revolucionario está por venir. Su nombre no ha alcanzado aún la letra de imprenta. Vive misteriosamente, oscuramente. Sonríe a veces, porque él ya sabe. Tiene la alegría de su secreto, de

su maravilloso secreto. En su bolsillo está el cartucho de dinamita. Sobre su mesa de trabajo está la clase del nuevo teatro.

A mí me gusta figurármelo así. En cierto modo me gustaría ser él, porque este hombre –que moriría joven– será el único de todos nosotros que se salvará. Es, ante todo, un hombre honrado: el único que está en su puesto. Se dispone a entrar en el fuego, a sacrificarse. Parece la verdad teatral. Cuando este hombre llegue, va a ser horrible. No quiero perderme la ocasión de su primer estreno.

Entonces ni siquiera hará falta decir: «*Vamos al teatro*», porque iremos todos de un mismo impulso, antes de decir una sola palabra. Jóvenes, será un gran momento. Dios nos lo depare pronto.

Me dicen: «¿Has visto la última obra de Pemán?»

–No.

–¿Y la última obra de Calvo Sotelo?

–No.

–¿Y la última de Luca de Tena, premiada?

–No.

–¿Y *La cruz de alba* en el María Guerrero?

–No.

Puedo seguir diciendo «no» indefinidamente, porque nunca voy al teatro. No vayáis vosotros tampoco. Que representen para ellos mismos sus viejos trucos. Que se queden solos. A ver si por fin les da vergüenza.

Mientras llega el momento, podemos distraernos en la lectura de los buenos libros. Todavía no es el momento de ir al teatro. Podemos leer vagos poemas –a ser posible de amor, de lluvia, de despedidas y de otras cosas igualmente inocentes–, e incluso alguna buena novela policiaca o de aventuras. Esperemos. No es tiempo de teatro. Fumemos los cigarrillos de la espera. Ya llegará.

\*Publicado en *La Hora*, 57, 21 mayo 1950

## MIHURA\*

Los últimos quince días han traído sorpresas al mundo –o mundillo– de nuestro teatro. Se ha estrenado una obra humorística importante y se ha revelado un conjunto escénico con capacidad para acometer una empresa teatral seria y profunda. La obra: *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura. El conjunto: el T.E.U. de Madrid, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig.

El estreno de *Tres sombreros de copa* ha elevado, de pronto, la bajísima temperatura artística de la actual temporada, cuyas características –languidez y amaneramiento– parecían, a cada nuevo estreno, acentuarse.

En el autor –o coautor– de *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* y *El caso de la mujer asesinadita*, no podía extrañar la categoría teatral de estos *Tres sombreros de copa*. Y, sin embargo, el estreno de esta divertidísima, honorable y sentimental comedia, ha sido coreado con voces de asombro. Como si, de pronto, hubiéramos descubierto que Miguel Mihura es un buen autor teatral. Esta extrañeza es ilícita. Lo único extraño de todo esto –y hemos de confesar que, una vez más, nos extraña la fenomenología de la escena española– es que *Tres sombreros de copa* no se haya estrenado mucho antes y frente al público de todos los días. Estamos seguros de que ese público hubiera confirmado rotundamente el éxito proclamado por este público de una noche: este público que tienen los teatros experimentales y universitarios, y que no es –ni debe ser– otra cosa que una extracción fortuita del posible gran público que puede tener una obra de teatro.

*Tres sombreros de copa* es una buena obra teatral, bien localizada en excelentes situaciones, agradablemente arropada en un buen lenguaje, reveladora de unos caracteres humorísticamente trazados y servida por un delicado y gracioso mundo de ideas. *Tres sombreros de copa* es una comedia en la que hay muchas cosas, y, además, una cierta y vaga tristeza que no llega a serlo. Por todo lo cual, hay que decir: Atención a Miguel Mihura. Y que no se vuelva a repetir, en la historia del teatro español, el frecuente caso del buen autor injustamente tratado. En Miguel Mihura vemos un gran autor teatral. Y procuraremos decirlo –ahora que aún estamos a tiempo– con toda nuestra voz.

Del T.E.U. de Madrid habría que decir muchas cosas. Habría que decir, entre otras, que consiguió una versión impecable de la obra de Mihura. Que dio una lección –una lección que muchas compañías profesionales podrían aprender– de organización escénica, buen gusto interpretativo y aprovechamiento de las posibilidades teatrales del texto. Habría que nombrar a todos los intérpretes y a la totalidad del equipo técnico. En el elogio a Gustavo Pérez Puig, realizador de esta importante representación, va implícito el encendido elogio para todos los que han trabajado con él.

Se nos anuncia en el programa del T.E.U. de Madrid la representación, para fecha próxima, de la *Fedra*, de Séneca. El T.E.U. madrileño confirma, con este anuncio, el rumbo de inquietud que ha iniciado con la representación de la excelente comedia de Miguel Mihura *Tres sombreros de copa*.

\*Publicado en *Correo Literario*, 62, 15 diciembre 1952, p. 9



## BENAVENTE\*

Benavente, el buen viejo de la escena española, sigue cumpliendo años. La cuenta ya casi está perdida. Es agradable –y nos llena de optimismo– saber que sigue escribiendo comedias. Y que no le salen mal del todo. Este viejo fecundo...

Lo malo es que sus discípulos siguen haciendo las mismas comedias. Aunque peores, naturalmente, que las del maestro. Cuando de Benavente no debería quedar en el ámbito del teatro español más que él; cuando la ruptura con el teatro de Benavente y su significación social debería ser un hecho, hay todo un frente de autores sobre sus pasos. Seguimos asistiendo a un teatro pálido y burgués, de microproblemas, inofensivo y tenue. Nosotros, que comprendemos a Benavente en su tiempo y que estamos contentos de conservarlo en el nuestro –aunque no tenga nada que ver con él–, no podremos perdonarle, injustamente, algo de lo que él no tiene la culpa: sus discípulos. Con ellos sí estamos en desacuerdo porque ellos deberían estar en nuestro tiempo e intentar un teatro a la altura de las circunstancias: ese teatro que sería considerado inoportuno por los habitantes de la ciudad alegre y confiada: ese teatro ante el que toda sonrisa sería imposible, y sobre todo, esa sonrisa cómplice que produce el teatro de Benavente en su público. Porque se ve que el autor, aún señalando de algún modo la corrupción social, no sería capaz –y los espectadores tampoco– de hacer el mínimo movimiento para remediarla. El teatro, así funciona en un plano apolítico, en un plano en el que todo se reduce al cotillero y a la murmuración sobre esos microproblemas de que hablabamos y, a veces, sobre grandes problemas minimizados.

Este teatro es un teatro casero, de proyección aldeana. El viejo y admirado Benavente –sobre todo a su edad– puede seguir haciéndolo. Los demás, no.

\*Publicado en *Correo Literario*, 79, 1 septiembre 1953, p. 13

## EL TEATRO DE ALFONSO SASTRE VISTO POR ALFONSO SASTRE\*

Cuando en 1945 un grupo de amigos –los mayores no habíamos cumplido aún los veinte años– nos reunimos en un café de la calle de Alberto Aguilera y fundamos Arte Nuevo, algo de cierta importancia acababa de empezar en la vida escénica española. Se trataba, desde luego, de una fundación confusa, pero ya uno había oído hablar de los teatros de vanguardia, de los teatros de ensayo y de combate que, en otros países, habían sido y seguían siendo los núcleos revolucionadores de la escena. ¿Qué traía-

mos nosotros? Traíamos fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro. Esto era mucho en 1945. (Esto sigue siendo mucho ahora).

Yo recuerdo con mucho afecto aquellos días fecundos en que el teatro era para nosotros experimento formal, hallazgo esencial, emoción metafísica, revelación, instrumento de choque estético, representación de lo ejemplar, privilegiado modo de comunicación.

Aquello, naturalmente, no era más que el principio. Tenían que suceder aún muchas cosas, y cada uno iría por su lado, y otros se quedarían en aquello y ya no saldrían de allí, o saldrían para otras ocupaciones, para otros géneros.

Para mí, el gran momento diferenciador llegó con el hallazgo de que el público del teatro es siempre una cierta representación de la sociedad y de que el teatro tiene, en ese sentido, una gran capacidad de lucha. Tomé conciencia de mi responsabilidad y surgió, o trató de surgir, el Teatro de Agitación Social.

Desde entonces estoy haciendo un teatro cuyo tema fundamental es la Revolución. Me refiero a la revolución social de nuestro tiempo; tema que recojo en mi teatro según distintos planteamientos y en diferentes grados de aproximación al fondo moral y metafísico del tema, es decir, del problema.

La Revolución es el tema explícito de cuatro de mis dramas: *Prólogo patético*, *El pan de todos*, *Tierra roja* y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Concibo en ellos, y desde ellos, la Revolución como una realidad trágica, como un gran sacrificio, como un hecho muchas veces cruento. Pero estos dramas no son –o yo no creo que lo sean– inmovilizadores.

Queda claro en estos dramas que si toda Revolución es un hecho trágico, todo orden social injusto es una tragedia sorda inaceptable. Trato de poner al espectador ante el dilema de elegir entre las dos tragedias. Parece evidente, en efecto, que la tragedia sorda del orden social injusto sólo puede ser destruida por la tragedia revolucionaria. La esperanza está en el desenlace feliz de esta tragedia que es, o debe ser, aguda y abierta, frente a la otra, sorda, crónica, cerrada.

En *La mordaza* y *Muerte en el barrio* no se trasciende el plano puramente social, pero es evidente que están informadas por la misma preocupación. Recojo en una de estas obras la infidelidad de una comunidad amordazada. La otra es un canto al poder de las masas y una llamada al orden dirigida a las minorías rectoras.

*Escuadra hacia la muerte* es, como se recordará, la historia de un grupo de soldados.

Quedan fuera de estas consideraciones generales tres de mis obras: *Ana Kleiber*, *La sangre de Dios* y *El cuervo*. La primera es un drama de amor y

contiene un cierto experimento formal. La segunda es un tratamiento del tema de la fe, en homenaje a Kierkegaard. La tercera, un intento de teatro abstracto, desocupado de valores psicológicos, morales, sociales y políticos. *El cuervo* es, en este sentido, una pieza-testigo, una forma casi alucinante de protesta, como un grito en la noche.

El teatro que proyecto y escribo ahora obedece a un vasto plan de trabajo. A partir de los grandes «crímenes sociales» y de los sufrimientos colectivos de nuestro tiempo, emprendo una investigación. Pregunta: ¿Quién es culpable?; y trataré de llegar sin miedo a las últimas consecuencias de esta interrogación.

Concibo la tragedia como una forma de investigación criminal.

\*Publicado en *Primer Acto*, 5, noviembre-diciembre, 1957, p. 7

## ARTE COMO CONSTRUCCIÓN\*

### 1. Once notas sobre el arte y su función

Con seguridad, nos encontramos ante la urgencia de establecer unas líneas generales de trabajo desde y para la juventud que se dedica al arte y a la literatura con una intención de ruptura con las formas anacrónicas y, en consecuencia, de contacto con las formas vivas que pueden resultar fecundas para nuestro futuro. No se trata, desde luego, de proponer un programa; pero sí de declarar el deseo de que nuestros esfuerzos, hasta ahora dispersos, sean reunidos de algún modo en un esfuerzo común y, por ello, poderoso. Se trataría, por supuesto, de establecer libremente unas líneas dentro de las cuales pudieran desarrollarse los diferentes talentos artísticos con una perfecta holgura. Se trataría, pues, tan sólo, de cerrar el paso a una anarquía de la que sólo pueden salir beneficiados los artistas –casi siempre económicamente poderosos– solidarios de las formas artísticas muertas y, en consecuencia, regresivas.

El texto que yo propondría a la consideración de los hombres de la poesía, de la novela, del teatro, del cinema, de las artes plásticas, dice así:

1. El arte es una representación reveladora de la realidad. Reclamamos nuestro derecho a realizar esa representación.

2. Entendemos la realidad como una revelación que el hombre va realizando a lo largo de su historia. Hay distintas provincias ontológicas y diferentes técnicas de captura y representación. Todas las provincias del ser son interesantes y ninguna técnica, forma o estilo es rechazable en principio<sup>1</sup>.

3. Entre las distintas provincias de la realidad hay una cuya representación o denuncia consideramos urgente: la injusticia social en sus distintas formas.

4. La revelación que el arte hace de la realidad es un elemento socialmente progresivo. En esto consiste nuestro compromiso con la sociedad. Todo compromiso mutilador de esa capacidad reveladora es inadmisibile.

5. Rechazamos toda coacción exterior, ajena, por tanto, a nuestra conciencia moral y a nuestro sentido estético. Nos sentimos responsables de nuestros actos morales y artísticos –un acto artístico es siempre un acto moral– y rechazamos toda tutela extraña.

6. El arte, por el simple hecho de revelar la estructura de la realidad, cumple –en un sentido muy amplio, metajurídico, de la palabra justicia– una función justiciera. Esto nos hace sentirnos útiles a la comunidad en que vivimos, aunque ésta, en ocasiones, nos rechace.

7. Pertenecer a un partido político no tiene por qué significar la pérdida de la autonomía que reclamamos para el artista. Este compromiso será lícito y fecundo en los casos en que el artista se sienta expresado totalmente por ese partido. Su compromiso será entonces, precisamente, la expresión de sus libertades.

8. No pertenecer a un partido político no tiene por qué significar inhibición en el artista; su culpable evasión; su traición a la responsabilidad social que postulamos para su trabajo. Desde fuera de los partidos progresivos se puede luchar, y de hecho se lucha, por el progreso social. Es lícito rechazar la alineación en un partido siempre que el artista no se sienta expresado suficientemente por ese partido, ya sea en el plano teórico, ya en el orden táctico.

9. Lo social es una categoría superior a lo artístico. Preferiríamos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas.

10. Precisamente, la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos, consiste en transformarlo. El estímulo de esta transformación, en el orden social, corresponde a un arte que, desde ahora, podríamos llamar «de urgencia». Queda dicho que todo arte vivo, en un sentido amplio, es justiciero; este arte que llamamos «de urgencia» es una reclamación acuciante de justicia, con pretensión de resonancia en el orden jurídico.

11. Sólo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo. Llamamos la atención sobre la radical inutilidad de la obra artística mal hecha. Esa obra se nos presenta muchas veces en la forma de un arte que podríamos llamar «panfletario». Este arte es rechazable desde el punto de

vista artístico (por su degeneración estética) y desde el punto de vista social (por su inutilidad).

Propongo estos once puntos a la consideración de los artistas con el deseo de que sean once puntos de partida para un acuerdo posterior, que podría resultar de una discusión –desde distintas artes y posturas– sobre los temas propuestos y otros que completarán las líneas de acción aquí esbozadas.

## 2. El «social-realismo»: un arte de urgencia

En las anteriores «Once notas sobre el arte y su función» postulo la creación de un «arte de urgencia». Añado ahora que este «arte de urgencia» no es un simple anhelo: es ya un hecho fecundo. A este hecho, y lo he llamado en otra ocasión «social-realismo». Recojo ahora formulaciones ya expuestas en otras ocasiones<sup>2</sup> y que adquieren todo su sentido enmarcadas en el cuadro de las «Once notas»; en las que, por otra parte, también he recogido la sustancia –y en algunas incluso la letra– de mis ya casi antiguas reflexiones sobre el tema.

(Al presente texto, sigue otro, el tercero y último, en el que trataré de apuntar a una filosofía de la Historia del Arte contemporáneo).

1. El «social-realismo» no es una fórmula para el arte y la literatura de nuestro tiempo, ni un imperativo que solicite de los escritores y artistas un determinado estilo o línea de trabajo. Ha podido ser esto, pero, además, es ya el nombre de lo que está pasando. Este término significa el diagnóstico del más importante material literario y artístico con que cuenta nuestra época. La historia del arte y de la literatura contemporánea estudiará seguramente bajo el epígrafe «social-realismo» un abundante material novelístico, dramático, poético, plástico y cinematográfico. El social-realismo agrupa fenómenos como el «realismo social» de la pintura y el cine mejicanos, el «realismo-socialista» del arte y la literatura cristianos de la Europa occidental, el «neorrealismo» y las tendencias afines<sup>3</sup> y, en fin, gran parte de la literatura que se llamó «existencialista» y que surgió de las grandes convulsiones sociales de la última guerra. La formulación «social-realismo» significa la toma de conciencia del principal signo literario de nuestro tiempo, que está produciendo –sin demora y por encima de todas las coacciones– de arte de urgencia que preconizo en las anteriores «Once notas». Junto a este arte se está produciendo sin duda otro que va cumpliendo dignamente distintas funciones espirituales, sin apelaciones urgentes a la sociedad en que se produce.

2. El «social-realismo», en sus formas fecundas, funciona sobre el supuesto de la independencia –o libertad– del escritor y el artista, capaces de elegir, en último caso, su adhesión a determinada forma social-política o re-

ligiosa (Marxismo, Cristianismo...), e, incluso, su disciplinado enrolamiento en los organismos que tratan de realizar esas formas de sociedad (Partido Comunista, Iglesia Católica...).

3. Pero otro supuesto del «social-realismo» es la superación de la concepción liberal del arte, según la cual el arte es una categoría suprema. El artista considera, en esta concepción, como primeros y últimos problemas, los que plantea el arte en cuanto tal, es decir, los problemas formales del arte. El artista, en esa concepción se considera libre e irresponsable. Se considera, en cierto modo, segregado del cuerpo social y habitante de un plano espiritual superior, en el que queda instalado por el cultivo de unos valores que considera intemporales: valores literarios, poéticos, dramáticos, plásticos y musicales. Esta concepción llevó a la «poesía pura», al teatro de arte, a la pintura abstracta y a la estética musical de Strawinsky. El liberalismo artístico ha desembocado en la anarquía que hay en la raíz de los «ismos» que florecieron en el tiempo de entreguerras. El arte se convirtió en asocial, desintegrador, impopular. Pero frente al arte de los «ismos» se alzaba ya la bandera de un arte social: integrador.

4. Al decir «social-realismo» quedan enunciados: (1) la categoría del tema; (2) la índole de la intención del artista; (3) el modo de tratamiento artístico.

5. La categoría del tema es una piedra fundamental del arte y la literatura de todos los tiempos. El «social-realismo» apunta a los grandes temas de un tiempo en que lo social se ha erigido en categoría suprema de la preocupación humana. Al interés por los casos que podríamos llamar «clínicos», por la perturbación o la exaltación de la persona humana en cuanto individuo –artísticamente semi-extraído del gran cuerpo social– sucede una consideración más profunda de la persona humana como relación, como formando parte del orden o el caos social, con toda la problemática que esta consideración arrastra en esta época señalada por los pensadores políticos como una época de subversión. Quedan así replanteados, de un modo original y purificador, los grandes temas de la libertad, la responsabilidad, la culpabilidad, el arrepentimiento y la salvación. La operación artística, que ha consistido tantas veces en segregar un caso, aislarlo o, por lo menos, debilitar sus relaciones sociales, para llamarnos la atención sobre él, consiste ahora, especialmente, en una consideración de esas relaciones.

6. La índole de la intención del artista caracteriza también el arte y la literatura «social-realistas». El escritor y el artista consideran que su obra repercute en el cuerpo social y es capaz, por tanto, de contribuir a su degeneración, o a su revolución purificadora. La intención del artista, entonces, es trascendente al efecto puramente «artístico» de su obra. Se siente justificado, no por la perfección de la obra artística en sí, sino por la purificación

social a la que la obra sirve. El cultivo de unos valores artísticos con independencia de las experiencias sociales le parece punible y trasnochado.

7. El modo de tratamiento artístico quiere estar indicado en el término «realismo», que señala además para el escritor o el artista la condición de testigo de la realidad. Como «modo de tratamiento artístico» el término «realismo» es amplio, casi hasta la vaguedad: son muchas y muy diferentes las formas del «realismo». La forma en que suelen presentarse el arte y la literatura «social-realistas» es una especie de naturalismo profundo. Este naturalismo profundo ha parecido hasta ahora una de las formas artísticas más adecuadas para promover en el seno de la sociedad un ánimo propicio a la realización de formas urgentes y justicieras; pero a la altura de nuestro tiempo es preciso encontrar nuevas formas<sup>1</sup>.

8. La «emoción estética» provocada por el arte y la literatura «social-realistas» posee un grave núcleo ético que, rompiendo, permanece en el espíritu del espectador cuando lo puramente estético se desvanece. Este núcleo se proyecta, purificador, socialmente. El escritor y el artista lo saben y trabajan con plena conciencia de este supuesto: el de la proyección «política» de su obra.

### 3. Para una «metahistoria» del arte contemporáneo

Una historia del arte y la literatura de los últimos tiempos tendrá que señalar el proceso de desintegración que culminó —¿con Oscar Wilde?— en la tesis del «arte por el arte», en el liberalismo artístico y en la definitiva anarquía de los «ismos» del tiempo de entreguerras: arte puro, abstractismo, deshumanización. Esa historia tendrá que señalar también el proceso contrario, de integración, en el que estamos. No sé si una investigación de estudios parciales y de un trabajo no organizado científicamente. Adelanto estas conclusiones, con ánimo de consulta, a los especialistas. Son éstas:

1. Se puede señalar en Kant el origen —a nivel teórico— de este proceso de desintegración. La obra de Kant nos deja un hombre que lleva desgarrado en tres jirones humanos autónomos: un hombre que lleva en sí el germen de la desintegración: su razón (pura), independiente del resto humano, elabora una metafísica sin raíces prácticas. Su voluntad rige en el orden moral sin ningún apoyo metafísico. Su sentimiento realiza, en la soledad, sus propios juicios (estéticos) sin comunicarse, para nada, con el orden moral. El espíritu de ese hombre se objetiva así en una Metafísica, una Ética y una Estética autónomas.

2. Considero que este «hombre kantiano»<sup>2</sup> tuvo una gran repercusión en el dominio del arte y la literatura. Todo está preparado para que el arte rompa sus amarras, ya muy debilitadas, con el resto humano. El arte ya no ten-

drá nada que ver con la moral ni con la metafísica. El arte tendrá su propia moral y generará su propia metafísica. Su moral consistirá en olvidarse de ella. Su metafísica consistirá en declarar la inutilidad del arte. Se declara que una obra de arte es una cosa amoral y perfectamente inútil; éstas son las dos notas negativas por las que se conoce una obra de arte. La nota positiva es la belleza formal. «Una obra de arte no es moral o inmoral. Es bella o no lo es. A eso se reduce todo»; de este modo podría resumirse la tesis del «arte por el arte».

3. Los supuestos de esta pretendida autonomía del arte son falsos. Esto quedó perfectamente demostrado en el hecho de que el arte y los artistas se derrumbaron, por ese camino, en la degeneración. Por ahí se llegó al poeta maldito, a la homosexualidad, a los estupefacientes y al crimen como una de las bellas artes.

4. La última consecuencia importante, en lo artístico, de estas posturas estéticas, en la anárquica floración de los «ismos». Los «ismos» son un desahogado alarido estético pero también un canto de cisne. Se llega al borde del vacío. Los mejores artistas abandonan el carro de la catástrofe antes de que se despeñe y se incorporan a un trabajo integrador y constructivo.

5. El movimiento integrador en el que estamos se había puesto en marcha a finales del siglo pasado. Su calzado de cultivo fue la aparición del socialismo. Se comienza la reconstrucción orgánica del hombre, su proceso de integración. Se establece una benéfica corriente comunicativa entre el Arte y la Moral; y a través de ahí con la Política. Se propugna la responsabilidad social del artista. Se preconiza una determinada utilidad del arte. Se empieza a creer en un porvenir que tendrá que ser construido entre todos. Se pide al artista —y el artista acepta con entusiasmo— que sea algo más que un decorador del mundo; que trabaje, desde su dominio, por el futuro de todos.

### NOTAS

1. El arte es, en general, «realista»; pero no es posible entender el «realismo» como un concepto escolástico (el naturalismo de Zola-Antoine, p. ej.) sino como un concepto dialéctico.
2. *Índice* (1952); *Drama y sociedad* (1956).
3. Este texto está redactado cuando aún presentaba gran vitalidad el «neorrealismo» cinematográfico italiano.
4. Esta última frase está añadida al texto primitivo. El descubrimiento del verdadero significado histórico y estético del naturalismo, es, en mí, muy tardío. En mi *Drama y sociedad* hay un capítulo —en realidad es un artículo publicado en 1949— en el que considero el naturalismo como la madre del realismo actual.
5. Al hablar de «hombre kantiano» no se quiere decir, naturalmente, que Kant sea el «creador» de este hombre. El «hombre kantiano» es el hombre con el que Kant «se encuentra», y que él describe y analiza.

\*Publicado en *Acento Cultural*, 2 diciembre 1958, pp. 63-66 y en *Anatomía del realismo*.

## TEATRO ÉPICO, TEATRO DRAMÁTICO, TEATRO DE VANGUARDIA. DISCURSO DIDÁCTICO SOBRE LA TRIPLE RAÍZ DE UN TEATRO FUTURO\*

Encuentro en el teatro «occidental» de hoy tres tendencias: tres y nada más que tres, si por tendencias entendemos algo que tiende al futuro, aunque se agote en ese «tender» y desaparezca asumido –no consumido– por las nuevas tendencias.

En este sentido nombro las tres tendencias con el título de este ensayo: Teatro épico. Teatro dramático. Teatro de vanguardia.

Las tres resultan (lo adelantamos) de tres negaciones –cada una a su modo– del naturalismo.<sup>1</sup>

Estamos hablando de Bertolt Brecht (primera tendencia), de Sartre y Miller (segunda tendencia) y de Samuel Beckett (tercera tendencia).

Las tres se niegan e interactúan entre sí, y esta interacción es la clave de la variedad, aparentemente confusa, del teatro de hoy.

En las tres hay hallazgos como la reclamación de libertad significada por el teatro épico y el teatro de vanguardia frente al prejuicio neoplatónico, que tanto ha afectado al desarrollo del teatro dramático, y errores como la estimación por el pontífice del «teatro épico» (Brecht), de que su posición negaba el drama en general y no, como nosotros creemos, que no negaba –ni niega– más que el drama naturalista en particular (y la seudonegación, expresionista, vinculada a la otra tendencia nombrada: el teatro de vanguardia).

No continuaremos sin aclarar antes las tres determinaciones que apuntamos: «épica», «drama» y «vanguardia».

Cualquier confusión sobre estos términos haría imposible la comprensión del tema.

Primero: El término «épico» no hace, de momento, ninguna referencia a lo «heroico», ni a lo «colectivo», ni al «verso». Así pues, al decir teatro épico no se quiere significar un teatro «heroico» que se opusiera a un teatro «de la vida cotidiana», ni un teatro «colectivo» que se opusiera a un teatro «intimista», ni un teatro en verso que se opusiera a un teatro en prosa, ni mucho menos un teatro en verso «épico» que se opusiera a un teatro en verso «lírico». Cuando Brecht dice «teatro épico» trata de oponer este concepto al de «teatro dramático», siguiendo el hilo de la oposición clásica, aristotélica, de poesía épica y poesía dramática. A un teatro que presenta los hechos imaginados como ocurriendo en el momento de la representación, Brecht opone un teatro narrativo, un teatro en el que los actores cuentan, narran una historia. «Épico» quiere decir «narrativo».

Segundo: Cuando se dice «drama» no nos referimos a un grado menor de la tragedia, sino justamente al hecho de que se trata de literatura «actuada». Esta actuación puede serlo de hechos cómicos o trágicos. La tragedia es una «especie» de este «género» que se define por su oposición –muy problemática, como veremos– a la literatura narrativa o, como hemos dicho antes, «épica».

Tercero: Cuando decimos «teatro de vanguardia» no nos referimos a una forma superiormente avanzada sobre las demás en el momento presente (en ese sentido las tres tendencias que nos ocupan son teatro de vanguardia), sino a un modo teatral libertario en lo formal y emparentado con el nihilismo –religioso o arreligioso– o concepciones del mundo próximo al nihilismo.<sup>2</sup>

Ya en esta mera explicación de los términos apuntamos a una visión del mundo: a la visión que «subyace» –empleando la expresión de Lukács– en el teatro de vanguardia. Sin embargo, los otros términos –lo épico y lo dramático– los hemos despachado con puras referencias a lo formal: formas teatrales más o menos discutibles o legítimas como tales formas y nada más; sin referencia alguna a visiones del mundo «subyacentes» en esas formas. ¿Es que la «materia» es indiferente cuando se trata de esas formas? Entonces la polémica abierta por Brecht contra el teatro dramático ¿es «puramente» formal? ¿El teatro épico significa tan sólo un modo de concebir el espectáculo desde un punto de vista formal? Sabemos que Brecht era, ideológicamente, marxista, y que en su teatro se halla, subyacente y también patente en la representación, la visión del mundo propia del marxismo; pero ¿valdrían los postulados de Brecht para postular, por ejemplo, un teatro épico católico? ¿Y qué se opone a que el nihilismo se exprese en forma narrativa?

El teatro que hemos llamado «dramático» –entendiendo por tal el «pre-brechtiano» y «no vanguardista»– ha revelado sin duda diferentes y contrarias concepciones del mundo: desde la visión religiosa griega a la cristiana occidental y a las visiones secularizadas o radicalmente ateas de nuestro tiempo. Y si el pleito a que nos referimos es puramente formal, ¿cómo interesarnos en él? Si es esto todo lo que pasa en el teatro actual, nos inclinaremos a pensar –de cara a la duda que surgió al principio– que en el teatro actual no pasa absolutamente nada, o al menos nada que nos afecte mucho.<sup>3</sup>

Pero es que, además, parece ésta una polémica sin sentido incluso en su propio plano (formal) y suponiendo que tal polémica tuviera un interés mayor del que puede despertar una simple disputa entre artistas sobre los modos o técnicas de trabajo: si Stanislavsky (teatro dramático) enseña al actor los modos de adquirir y expresar una «vivencia» de su personaje, y Brecht,

por el contrario, los modos de estudiarlo, a distancia, de no «vivirlo», de no «participar» en él, esto es cosa de actores; allá ellos. Hay algo más que la pura diferencia técnica establecida por la «paradoja del comediante» de Diderot –pues entonces sólo se trataba de los distintos modos de alcanzar el mismo objetivo<sup>4</sup>, pero eso es todo. Si el sistema de Stanislavsky tiende a presentar la «actualización» del hecho imaginado por el autor –presentarlo «como sucediendo»– y el sistema de Brecht trata de «historizar», la realidad actual –presentarla «como sucedida»–, no parece que el conflicto nos ponga fuertemente en el trance de elegir, sobre todo si se tiene en cuenta que ambas tendencias pueden trabajar, ideológicamente, en el mismo sentido, y de hecho así ocurre con los mejores discípulos de Stanislavsky (URSS) y con el «*Berliner Ensemble*» y su séquito francés en Occidente. Pero es que, además, ¿las cosas suceden en la práctica como se dice en los manuales –ya sea la *Preparación del actor*, de Stanislavsky, o el *Kleines Organon*, de Brecht? ¿No hay distanciamiento e ironía crítica en el actor estudioso del Sistema de Stanislavsky? ¿No hay alguna «identificación», alguna «participación», «vivencia» del personaje, en el actor brechtiano? El espectador de un espectáculo Stanislavsky, ¿cree que, de verdad, está sucediendo lo que se le presenta en el escenario? ¿El actor ha desaparecido? ¿Es Edipo? ¿Se ha sacado los ojos? ¿Quién? ¿Edipo? ¿El actor? Y el espectador de un espectáculo Brecht, ¿no siente emoción con el infortunio de *Madre Coraje*, por mucho que vea a Helena Weigel interpretándolo –por mucho que *Madre Coraje* no «tape» a Helena Weigel ante sus ojos–? Pero es que, en el teatro dramático, «tapa» Hedda Gabler a Ingrid Bergman? ¿Quién es el visionario que ve a Hedda Gabler? ¿No vemos a Ingrid Bergman contándonos a Hedda Gabler –a su manera–? ¿No es ilusoria esta oposición del teatro épico y el teatro dramático?

Hablábamos de una como «indiferencia» de las formas teatrales con relación a los contenidos ideológicos, y ahora parece quedar dicha una indiferenciación de las formas aparentemente antagonistas...

Todo esto ha sido, realmente, una demolición. Veremos lo que ha quedado... Lo que ha quedado es, quizá, la sustancia de las tendencias.

Partiendo, pues de la base real de hoy y de las actuales formas artísticas tales como se están produciendo, entenderemos lo que pasa y su verdadero alcance.

El drama no tiene por qué ser lo que Brecht criticaba –un espectáculo hipnótico, inmovilizador–, pero sí lo era el teatro naturalista y el mismo expresionismo en el que nació Brecht. Brecht no tenía razón frente al drama en general pero sí ante el drama de su tiempo, en el que faltaba todo lo que él, muy justamente, proponía. Brecht no tiene razón frente a la tragedia en general, cuya defunción decretó; pero ese no tener razón depende de que

la tragedia replantee su concepción del mundo desde supuestos que no tengan nada que ver con los supuestos ideológicos subyacentes en la «poética» de Aristóteles. Así, pues, Brecht ha propuesto al drama la libertad y la toma de conciencia de su estructura. Ya no se puede escribir el drama como antes de Brecht. Aunque antes de Brecht ya se habían hecho muchos experimentos de drama en libertad, de ruptura con los cánones del drama aristotélico: con la idea de un drama encorsetado en unos preceptos ridículos<sup>5</sup>. Brecht trae la conciencia del teatro como hecho histórico y es un llamamiento a desterrar del teatro la ilusión y la magia propias del naturalismo que era, precisamente, una negación del teatro. Brecht, afirmando el teatro y diferenciándolo de la vida, propone la alegre imagen de un teatro dialéctico frente a la imagen fúnebre de un público puramente pasivo y receptor. Esto –y no sólo propuestas formales– es lo que hay, no detrás sino con la, en apariencia inocente, proposición de un teatro narrativo cuyas posibilidades residen en el propio corazón del drama y no extramuros de él; así, pues, yo veo el teatro épico como un momento lucido del desarrollo del drama, y no, como Brecht creía, como una liquidación; tampoco lo entiendo como una novedad radical –al contrario de lo que piensan los idólatras franceses de Brecht: Los jóvenes idealistas que se manifiestan como consagrados a «fijar» a Brecht en una escolástica que hubiera horrorizado al maestro–, sino como algo que ha venido madurando en el desarrollo: algo de lo que hay ya pruebas indiscutibles en los prólogos y coros de la tragedia griega, en el teatro chino –Brecht propone como modelo al actor chino– y en los autos sacramentales del barroco español. (En cuanto al didactismo de la época intermedia de Brecht, entre sus obras anarco-expresionistas y sus obras maestras, es, como se sabe, una idea del siglo XVIII, de la Ilustración, y un carácter destacado del teatro burgués posrevolucionario.) Brecht trabajó con la historia, y no pudo sacar su concepción, como cree la beatería de los brechtianos, *ex nihilo*, de la nada; de la manga, como diríamos con expresión castiza. No se trata, pues, de negar el carácter revolucionario de la concepción teatral de Brecht, sino de afirmarlo correctamente.

La abusiva pretensión de liquidar la tragedia es un punto en el que Brecht comete su «hybris», su exceso, y autodenuncia el principal riesgo de su concepción: le amaga un optimismo a ultranza, de la especie que corresponde al optimismo propio de las visiones burocráticas del mundo. Por miedo a presentar lo trágico como inmutable, como irremediable, se da como pasado lo que aún está ahí y debe ser objeto de nuestra lucha. Acechan así al teatro de Brecht, y no digamos al de sus discípulos, los errores que trata de combatir. El optimismo histórico puede, en efecto, inhibir al espectador de la acción práctica: si el dolor se presenta como pasado, es que pasará. Si el espectador al que se le presentaba todo dolor como irremediable

no se movía porque era inútil intentar un cambio de las cosas, el espectador al que se le presenta la historia como un feliz desarrollo puede decidir no moverse, en vista de que la marcha de la historia ha de moverse por él. A la conformidad del otro correspondería el conformismo de éste.<sup>4</sup>

El otro riesgo –¿otro?– es el esteticismo: la descarga de lo trágico<sup>7</sup> se parece mucho a la catarsis aristotélica, entendida como aliviadero estético de lo que en la realidad es insoportable. El mismo Brecht advirtió el peligro de que los espectadores se acostumbraran a los «efectos V», a los efectos de extrañeza; de ese modo llegarían a sentir, en lugar de un placer interesado y crítico (que es lo que pide Brecht al arte en su *Pequeño organon para el teatro*), un placer desinteresado, que es lo que postulaba Kant para el arte en su *Crítica del juicio* –con lo que la doctrina del «arte por el arte» podría surgir sobre una base teórica suficiente–. Este no es un peligro lejano; a la sombra de Brecht, jóvenes autores sin gran talento tratan ya de convertir el teatro en un *music-hall*.

En ese sentido es importante la presión nihilizadora de la vanguardia. El sarcasmo y la desesperación del teatro de vanguardia, su risa negra y su lamento circense, operan como rectificadores de toda tentación de entregarse a un optimismo burocrático. De ese campo precede la burla atroz de todo didactismo: burla que deja de ser razonable al apoyarse, como lo hace, en una estética de la ambigüedad. Si el teatro épico (Brecht) actúa sobre una materia transpersonal –el hombre es, en ese teatro, sujeto histórico, objeto de una transformación progresiva, relación social, trascendencia de sí mismo en los otros actuales y en el futuro–, el teatro de vanguardia (Beckett) es ciego para la historia: es un teatro de la existencia concreta: del dolor, del absurdo, de la incomunicación, de la inmanencia y de la muerte.<sup>8</sup>

Coexistiendo con éstas hallamos la tendencia que, aparentemente, se queda atrás<sup>9</sup> en este esfuerzo tripartito de liquidación del naturalismo: el drama (Sartre, Miller) que rechaza tanto las tentaciones del optimismo burocrático (y presenta la difícil batalla de la tragedia en un panorama musicalizado) como las sollicitaciones del nihilismo, de la inmersión en la angustia, sin renunciar por ello –difícil equilibrio– a proponer al espectador un doble tema de conciencia: la de su condición de existente concreto (cercado por la angustia, el dolor y la muerte), y la de su realidad de sujeto histórico –participante en el desarrollo de lo humano hacia formas más justas de convivencia. Este teatro rechaza los expedientes didácticos que lo librarían de la ambigüedad, pero no siente –como la vanguardia– una turbia complacencia sumergiéndose en lo equívoco. Del mismo modo no se complace en las catástrofes de lo humano pero las presenta –por lo que recibe frecuente fuego de los optimistas burocráticos. Así también vigila todas las posibilidades de trascendencia histórica, de apertura– y por ello recibe frecuente fuego, y reproches de conformismo burgués o socialista (según los

casos)<sup>10</sup>, por parte no tanto de los profetas auténticos del nihilismo (Beckett) como de sus más ligeros seguidores (Ionesco).

De un modo u otro, la demolición del naturalismo es un hecho felizmente consumado por las tres tendencias expuestas. ¿Y ahora? Ahora se construye un futuro que surgirá de las interacciones de esta triple raíz que acabamos de describir someramente.

## NOTAS

1. Sería interesante mostrar los modos de cada negación: por ejemplo, el drama niega el «naturalismo» desde dentro. Esto empieza a ocurrir ya en pleno período naturalista. Así ocurre con Chejov y Strindberg. El caso de Stanislavsky se explica más fácilmente, dado que vivió la gran experiencia social de la transformación revolucionaria de su país.
2. En suma, se emplea el término «vanguardia» en el sentido en que lo maneja Georg Lukács en su *Signification présente du réalisme critique*, como una realidad literaria radicalmente distinta de la que él denomina «realismo crítico».
3. En cuanto se habla en estética de «forma» surgen equívocos y ambigüedades. (Vid. Henri Lefebvre: «*Contribution à l'esthétique*».) Ahora estamos empleando «forma» en un sentido, a la vez abstracto y muy particular: como referencia a los modos generados de la poesía y como lo que dice algo sobre los concretos «procedimientos de trabajo». El planteamiento es, diríamos, histórico por arriba (generalidad) y por abajo (particularidad). Naturalmente, los problemas «formales» a nivel de lo «real concreto», nos afectan profundamente, hasta el punto de que no podemos habérmolas con las cosas de otro modo que a su través.
4. Este objetivo era, como se sabe, conmover al espectador. Diderot oponía –diríamos– el trabajo «frío» (por parte del actor) al trabajo «caliente». Para Diderot, un actor «conmovido» él mismo difícilmente puede conmover a los espectadores. El autocontrol del actor sería la condición de un buen trabajo. En la actual polémica lo que está en juego es si el espectador debe ser conmovido por la situación teatral o invitado a reflexionar sobre ella.
5. Hegel, en su *Estética*, llama a estos preceptos «esas reglas estrechas de los franceses». La demolición práctica de esas reglas está ya consumada en el teatro clásico español, en el teatro isabelino y –a mano de Hegel– en el teatro romántico alemán: tres teatros liberados de cualquier coacción de signo «neoclásico»; tres teatros que además mostraban sin ningún pudor su trampa: su condición teatral. Lo que Brecht consume es nuestra liberación de otra coacción: el «espasmo» naturalista; liberación a lo que contribuyen también otros autores en el mismo sentido (épico). No han de ser olvidadas experiencias que frecuentemente se olvidan en las publicaciones sobre el tema. Por ejemplo, las del dramaturgo norteamericano Thornton Wilder.
6. El moralismo del teatro burgués se dirigía al espectador individual. De ahí su pobreza socialpolítica: su inoperancia en lo general. El politicismo del teatro épico lo caracteriza en ocasiones como dirigido a una colectividad abstracta. Si un teatro se dirigía a «uno», y por ello era como si no se dirigiera a «nadie», el teatro hiperpoliticizado, al dirigirse a todos, puede tener el mismo ingrato destino: no dirigirse a nadie. Veo en ese sentido la tarea de un nuevo teatro dramático: tratar de dirigirse a cada uno sin perder de vista al hombre de carne y hueso. Sería, pues, un teatro ni sensual ni abstracto: su campo sería el de lo «real concreto». Su sitio sería ese en que confluyen dialécticamente la existencia (individual) y la historia (lo social).
7. Brecht, diríamos, «esperpentiza» los temas trágicos.

8. Así como la «acción» es para el teatro épico casi exclusivamente «praxis», para el teatro de vanguardia la «acción» es exclusivamente «agonía». La agonía en este teatro «agoniza» lo que la vida humana tiene de «praxis». En el otro teatro, a la inversa, lo que la vida humana tiene de «praxis» «practifica» lo que esta vida tiene de «agonía». En términos generales puede decirse que uno y otro teatro presentan visiones parciales de la realidad humana.
9. Ello, quizá, por tratarse de una «negación desde dentro» del espasmo: una negación que no presenta, como el teatro épico y la vanguardia, caracteres de violenta ruptura.
10. Para la derecha y la ultraderecha es un teatro «destrutivo» y «socialista». Para la ultraizquierda, anarcovanguardista, tal teatro presenta caracteres de conformismo «burgués» al no proceder a una especie de pan-demolición de lo existente-presente.

\*Publicado en *Índice*, 169, enero 1963, pp. 7-8

### GRAVES MEDIDAS NECESARIAS PARA LA SALVACIÓN DEL TEATRO DRAMÁTICO ESPAÑOL\*

El que suscribe, don Alfonso Sastre, natural de Madrid; de cincuenta y cuatro años de edad, desde su plácido exilio guipuzcoano, ajeno ahora por completo a las desdichas (que en otros tiempos tanto afectaban a su delicada sensibilidad) del teatro llamado español, tiene a bien dictar, y dicta, las siguientes medidas todas ellas urgentes, sin las cuales estará definitivamente perdida la causa de quienes, por razones inexplicables, todavía persisten en el absurdo y ya arcaico proyecto de poner en marcha un teatro dramático relativamente autónomo en el territorio español: un teatro colonizado y, por ello, diferenciado del proceso entrópico que sufre el teatro dramático euroamericano actual: el cual se escurre por todas partes en dirección a los desagües de una cultura cada vez más conformista y retrógrada, cuyos protagonistas aparecen revestidos muchas veces de los dudosos velos de un inconformismo a todas luces mentiroso.

1. A partir de la promulgación de este escrito queda terminantemente prohibido concebir y realizar en teatros, o cualquier otro lugar del territorio español, espectáculos de los llamados «sobre-textos-de», ya se trate de textos clásicos o modernos y de uno o de varios autores. Esta modalidad —«espectáculo sobre textos de»— es una peste para el drama y hurta y evita plantear los problemas propios de un teatro dramático: es un *ersatz* arropado por elementos con los que se trata de hacer invisible la ausencia de talento dramático mediante *collages* pegamentados con recitaciones, volatines, evoluciones, canciones y otros elementos que se colocan en el lugar del texto propiamente dicho (drama).

2. Asimismo quedan prohibidos todos los espectáculos que se definen a sí mismos como «propuestas», porque el concepto de propuesta no tiene nada que ver con las características poéticas propias del drama en cualquiera de sus formas. «Propuesta» es un concepto procedente del mundo

de los negocios o del de la política. El drama es algo que se pone ahí y no propone absolutamente nada fuera de ser visto y oído. El término «propuesta» apunta a un carácter discursivo-intelectual impropio de la formalidad del drama. Así pues, debe proponerse a esos autores de propuestas, la mayor parte de las veces engoladas y altamente insufribles, que abandonan los lugares que ocupan para procederse en ellos a nuevos y válidos experimentos como algunos que más adelante se apuntan.

3. Queda prohibido como método de trabajo para la construcción de un drama el método llamado de las «improvisaciones» físicas sobre un espacio material, como atentado grave a la imaginación dramática, fuente primordial de la forma dramática, hoy oscurecida por la hegemonía, en el campo de los teatros llamados independientes, de gentes ignoradas e iletradas o malamente letradas que sustituyen todo pensamiento por una jerga de «propuesta», «a niveles», y otros tics retóricos ocultadores de un vacío inocultable cuando el trabajo se produce en un plano propiamente dramático, en el cual un tonto aparece inequívocamente como un tonto.

4. Por razones semejantes a las indicadas en el punto 2 quedan prohibidos todos los espectáculos de los que sus autores dicen que son «una reflexión» (sobre el Poder o sobre cualquier otro tema o instancia). Reflexionar es lo propio del pensamiento. El drama tiene su propia formalidad y sólo secundariamente «es» pensamiento.

5. Con particular severidad será prohibida a partir de ahora en los teatros, y lugares que puedan ser usados como tales, todo espectáculo basado en lo que se llama la «expresión corporal»; y asimismo el uso de expresiones vocales inarticuladas. Se procederá para ello a una inmovilización de los cuerpos de todos los actores/actrices, y a su progresiva reeducación en centros adecuados, en los cuales comenzarán por investigar y tratar de realizar movimientos como rascarse casi imperceptiblemente una oreja (aprendizaje útil contra el chafarrinón de movimientos y el grueso trazado pretendidamente expresivo con el que, ayudados por una dudosa gimnasia, los actores de los grupos que se dicen oficiantes de un «teatro popular» fatigan generalmente nuestros ánimos y nos hacen odiar el teatro y al cristo que lo fundó). En un segundo escalón, cuando ya se haya avanzado suficientemente en el movimiento de recuperación del drama, se permitirá articular los gestos más imperceptibles y elementales con otros igualmente simples y elementales como arrugas de entrecejo, y, lo que es más importante, todo ello vinculado a la expresión de unos contenidos psicológicos y sociales producto del encuentro entre el actor y un texto dramático escrito por otra persona: esta dialéctica será imprescindible para que sea autorizado cualquier movimiento teatral. Con ello se tratará de evitar el cúmulo de horrores y de pretenciosas ineptias que se ha producido al prescindir de es-



ta dialéctica. Especial atención se dedicará, en este proceso de reeducación de los actores, al aprendizaje de la lengua y su expresión hablada, para lo que se empezará por pequeñas dosis que no pongan en peligro la vida del artista después de tan larga abstinencia. Así, el primer curso se dedicará a la pronunciación de las palabras papá y mamá de las diferentes, múltiples maneras posibles (amor, cólera, odio, desprecio, ironía, etcétera, etcétera). Se calcula que después de cinco años, los actores reeducados podrían llegar a representar alguna breve escena de Ibsen, Chejov, Strindberg, Pirandello, O'Neill y otros. Estos cursos de reeducación incluirán lecciones de cultura general y la obligación –bajo pena de ser pasado por las armas– de efectuar numerosas, cuidadosas y placenteras lecturas; y serán precedidos por un largo período de olvido de todas las prácticas teatrales actualmente en uso. Por medio de andaderas *ad hoc* empezarán a moverse en ciertos espacios no neutros (espacios con atmósfera) y sus movimientos serán basados en el estudio de los que los hombres y las mujeres realizan en sus vidas en los tres planos que a continuación se detallan sucesos cotidianos, sucesos corrientes pero no cotidianos y, en fin, momentos paroxísticos. Un cursillo especial se dedicará al aprendizaje de tomar un café ante un público por medios artísticos. Los últimos cursos dotarán al acto de capacidades para expresar la tortura policíaca y el homicidio; y será coronado por un cursillo sobre las diferentes maneras de suicidarse un hombre o una mujer.

6. Como corolario de lo anteriormente dicho quedarán desterrados por ahora en los lugares teatrales movimientos y fenómenos tales como evoluciones rituales, cuadros escultóricos, visajes, maquillajes fantásticos, máscaras, músicas no justificadas por el hecho (p. ej.) de que el personaje ponga un disco en determinada situación o se escuche el paso de una banda por la calle, etcétera (es decir, queda suprimida toda música de ambiente o subrayado de los momentos dramáticos, los cuales habrán de ser subrayados por sí mismos), cuplés, recitados, proyecciones, intermedios festivos, pantomimas, disfraces. Particularmente, toda canción será severamente castigada. Guitarras y coplas de ciego serán evitadas con el máximo cuidado a efectos de contar o explicar la acción o, en fin, decir una moraleja (el actor culpable de moraleja está amordazado y sometido a vergüenza pública y expuesto durante siete días en alguna de las picotas que se construirán al efecto). El disfraz de arlequín y los maquillajes de payaso se considerarán entre las más graves infracciones de la nueva normativa teatral, y por cada pirueta que un actor realice en escena recibirá cinco latigazos. Todos los culpables de introducir en el teatro un carácter ceremonial, ritual o de oficio religioso (independientemente del contenido ateo o blasfemo que estas funciones religiosas puedan tener) ante un público devoto que asistiría a es-

tos oficios, serán desterrados del territorio teatral por un tiempo que en ningún caso será menor de cinco años.

7. Se impedirá por todos los medios a nuestro alcance la constitución de grupos que se denominen «Jácara», «La Barraca» u otros parecidos, pues el carácter populista de estos grupos es una de las mayores aberraciones que pueden cometerse contra el nuevo teatro. La aparición en los pueblos de «cómicos» con un mensaje bullanguero y jovial, montados en una furgoneta y recitando romances (forma actual de las viejas y podridas tunas universitarias) será considerada como una calamidad pública, ya «trabajen sobre textos de Juan de la Encina» o del poeta López, y ya pretendan ser «una propuesta cultural» o «una reflexión sobre las posibilidades de una cultura popular», etcétera. Estos grupos han de ser barridos inmisericordemente por el nuevo teatro. De momento los espectadores abandonarán estos espectáculos al grito: «*No hemos venido a la verbena*».

8. Los trabajos llamados «colectivos» serán sometidos a una escrupulosa investigación no sólo en tanto que generalmente caen en todas o algunas de las aberraciones anteriormente señaladas sino en cuanto que la mayoría de las veces son una mentira y contribuyen a la ilusión de que ya se está trabajando en formas antiburguesas del arte cuando ello no es verdad pues cubren generalmente, según nuestras informaciones, labores altamente individualistas. La prueba a estos efectos consistirá en retirar determinada persona de cada grupo. En el caso de que un grupo siga funcionando sin la personalidad separada, se admitirá el carácter verdaderamente colectivo de esos trabajos los cuales, sin embargo, podrán ser prohibidos en la medida en que caigan en el populismo y otras degradaciones antes citadas, que consideran al pueblo como una entidad mentalmente retrasada y a la que hay que dirigirse en formas vistosas y elementales.

9. Queda sin duda terminantemente prohibido que los actores presenten su espectáculo frontalmente –señoras y señores, amado pueblo...– a los asistentes, pues ello conlleva la malhadada idea de que de esa manera se establece una comunicación con el espectador. Se trata de una formalidad prestada de la conferencia, del discurso político del recital, formalidades todas ellas muy respetables en sus propios campos. Hasta el momento en que pueda llegarse a una verdadera prohibición de este método antidramático de comunicación, mi proposición es que los espectadores para un nuevo teatro, en el momento en que adviertan que el espectáculo comienza con alguien que se dirige a ellos, con o sin guitarra interpuesta, abandonen el local ruidosamente al grito de: «habíamos venido a ver un espectáculo dramático y no a escuchar un cuento». Esta actitud será sin duda injusta en términos estéticos absolutos, pero es preciso adoptarla en una situación de guerra como la que se propone, hasta tanto que el estilo narrativo pueda ser

reaceptado como válido. Mientras tanto es importante impedir que cualquier actor cuente –y mucho menos cante– cosas frontalmente a los espectadores. Durante el período cuaresmático que se abre con estas disposiciones, se recuperará la concepción cúbica del escenario o teoría de la cuarta pared (invisible), como base de vanguardia para los futuros experimentos.

10. Toda escenografía abstracta y todo dispositivo escénico simbólico o alegórico serán objeto de inmediata destrucción, y el local o lugar en el que tales diseños se realicen será cerrado por un período cuya duración no es posible determinar ahora. Los escenarios estarán dotados de la atmósfera propia de los lugares reales a que se refiera la acción dramática: una taberna, una calle, una fábrica, etcétera. Esta atmósfera será conseguida, desde luego, por los métodos y estilos que el artista considere más convenientes, aunque se recomienda que durante un cierto período se adopte un diseño escenográfico hiperrealista.

11. Nuestra policía de espectáculos perseguirá de oficio –es decir, sin necesidad de denuncias de particulares– todo asomo de estilo alegórico en el teatro dramático. Oratorios, retablos, autos sacramentales y otras expresiones análogas serán cuidadosamente evitadas bajo riesgo de la sanción correspondiente.

Anteriormente a la puesta en práctica de estas medidas se procederá a la clausura irreversible de los organismos actualmente oficiales que se ocupan del teatro. Los funcionarios correspondientes del Ministerio de Cultura serán desterrados, y todos los teatros comerciales serán cerrados y precintados. Sus empresarios y los productores del teatro comercial, sin excepciones, serán confinados en campos de concentración donde serán sometidos a un proceso de alfabetización intensiva. De este modo podrá empezarse a trabajar desde un «grado cero» que abrirá de nuevo un mundo de grandes esperanzas. No habrá quedado nada de lo que hay, y eso será mucho.

Luego me desperté de mi sueño inquisitorial. Y entonces me dije que, por lo menos, no sería malo que surgiera un grupo que adoptara este grado cero como declaración teórica y como práctica teatral en la vía de un nuevo teatro dramático que surgiera como negación de las negaciones que en su momento fueron vanguardia y que hoy huelen a rancio. Pero eso, en fin, allá vosotros, queridos compañeros de los grupos de teatro hoy empantanados en un mundo de colorines, populismo e inocente barbarie con el que en lugar de oponernos a ello, contribuimos a que el teatro siga siendo, ¿y hasta cuándo? una adormidera del pueblo.

Por mi parte he de decir que sólo me considero ajeno a ese posible trabajo en la medida en que he sido, a lo largo de ya muchos años, contundentemente enajenado de esa historia. Mientras tanto he convivido, me-

jor o peor, con quienes han luchado en una línea de rotura del teatro burgués, también cuando éste se ha presentado con el ropaje mentiroso del inconformismo. «Obedecer (al sistema) con las formas de la rebeldía» es una expresión de Theodor W. Adorno que yo he citado más de una vez. Esta «rebeldía obediente» ha constituido un fenómeno importante durante los últimos años hasta el punto de que a mí, en algún momento, llegaron a olvidarse los pontífices (y sus acólitos) del conservadurismo declarado en el plano de la cultura, para ocuparse, a veces con alguna virulencia (como en el libro *La revolución y la crítica de la cultura*) de desvelar el carácter esencialmente reaccionario de muchas posiciones y prácticas aparentemente contestatarias. Con el tiempo, mucho de todo esto ha quedado claro. La incorporación sin condiciones, o casi, a la democracia burguesa de algunos «radicales» de entonces, un entonces que apenas es ayer, ha mostrado, creo yo, sin lugar a dudas, la ganga reaccionaria que encubría algunas posiciones del inconformismo metafísico. Ahí está el sistema como siempre, vivo y coleando, con algunos de sus despachos ocupados ahora por menguados rebeldes de ayer mismo. También por otros que jamás fueron rebeldes. Y también los hay, los tenemos, que seguimos como siempre: en ninguna parte. A vosotros os abrazo una vez más muy de veras en este momento.

Volviendo al aspecto propiamente teatral, os diré que creo que es mucho, sin embargo, lo que se conquistó, en el teatro, con todo lo que se ha hecho o intentado durante estos años: expresión corporal, canciones, guitarras, volatines y otras estupendas bagatelas sin las cuales, es verdad, es verdad, ¿qué sería el teatro? Como habréis comprendido, con este artículo no se pretende otra cosa que reclamar un sitio, en el teatro, para el teatro dramático.

\*Publicado en *El Viejo Topo*, 51, diciembre 1980, pp. 57-59

### **III. ACTIVIDADES DE LA MUESTRA**

## LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS TEATRALES

FERNANDO GÓMEZ GRANDE.– El último de los seminarios programados en esta II Muestra tratará monográficamente sobre «*La traducción de textos teatrales*». Tal vez y antes de comenzar el debate, sería conveniente establecer una serie de consideraciones previas que enmarcasen el trabajo que debemos realizar. La primera es que nos encontramos en familia en un doble sentido: somos pocos los reunidos en torno a esta mesa, todos los convocados somos traductores en diferentes idiomas y todos estamos vinculados al mundo teatral, no sólo como traductores, en la mayoría de los casos.

En segundo lugar la ausencia de público tiene una doble lectura: por una parte las otras mesas o debates propuestos en la Muestra siempre son abiertos aunque ya sabemos que por lo general a este tipo de actos no suele acudir mucho público. Por otra parte pensamos que la incidencia del tema que vamos a tratar, tendría un cierto grado de especialización y debería servir, en el momento presente, como una plataforma en la que elaboráramos una serie de reflexiones entre especialistas sobre los muchos problemas que se plantean a los traductores, a la difusión de su trabajo o a la posterior creación de textos teatrales que pertenecen a otras dramaturgias y a otras culturas diferentes a la nuestra.

Las opiniones y reflexiones que vamos a debatir, serán grabadas para su posterior publicación en unos *Cuadernos de Dramaturgia* que editaremos en cuanto nos sea posible.

Propongo que podríamos establecer dos bloques para organizar el trabajo de esta mañana. Un primer bloque consistiría en conocer una serie de experiencias realizadas en dos países: Hispanité-Explorations en Francia y

la Compañía Senenda en Japón. En el caso concreto de Hispanité-Explorations su trayectoria se ha desarrollado en una doble vía: la difusión de dramaturgos españoles en Francia y su contrapunto, la difusión de dramaturgos franceses al castellano y al catalán, con lo cual tendríamos una visión no centrada únicamente en la traducción sino en las posibilidades y en su concreción en cuanto a la edición, la distribución, y los canales que se han utilizado para las diferentes puestas en escena de algunos de estos textos. Si bien Francia nos resulta evidentemente muy próxima, la experiencia japonesa es –desde luego para mí y supongo que para casi todos los presentes– una auténtica incógnita.

El segundo bloque sería abierto en el sentido en que cada uno de los ponentes interviniese a partir de una serie de puntos referenciales que indicaremos una vez escuchado y debatido, si ha lugar, el primer bloque.

Hoy nos acompañan también en esta mesa –no quiero dejar de señalarlo– dos dramaturgos, Alfonso Sastre y Rodolf Sirera, de los que creo que nos puede ser muy útil conocer sus opiniones y sus experiencias puesto que además de escritores, se da en ellos también la circunstancia de haber traducido y adaptado obras importantes del repertorio del teatro contemporáneo.

Sin duda alguna, pienso que el trabajo que realicemos hoy va a tener consecuencias fructíferas en una práctica cada día más presente y esencial en el intercambio de dramaturgias del teatro contemporáneo.

Si os parece bien, empecemos conociendo la experiencia de Hispanité-Explorations a través de su presidenta, Irene Sadowska, para ir elaborando temas que trataremos posteriormente.

Irene, puedes comenzar cuando quieras.

IRENE SADOWSKA.– Me gustaría recordar por qué hemos pensado en crear estos intercambios, por qué hemos sentido la necesidad de abrir los escenarios franceses al teatro español, o hispánico en general, contemporáneo. Hace tan sólo unos años en Francia apenas sólo se conocía a Lorca y muy, muy poco a Valle-Inclán.

Entre los autores contemporáneos, apenas se conocía a los autores realmente actuales. Así pues surgió la idea de dar a conocer en Francia a los autores actuales, a los autores de hoy en día. Por otro lado nos dábamos cuenta que en España ocurría otro tanto. Quizás era un poco más conocido: se había traducido a Ionesco, Beckett y comenzaba un cierto interés por un joven autor como Koltès. Pero eran fundamentalmente esos tres autores los que eran editados y representados en los escenarios españoles. La idea fue de uno y otro lado, realizar un trabajo simultáneamente y en diferentes niveles al mismo tiempo. Es decir, leer una gran cantidad de textos, selec-

cionar los que parecen más urgentes, más importantes para traducir; después traducir y difundir estos textos, darlos a conocer al mismo tiempo en editoriales y en medios para estrenarlos si es posible. La oportunidad se produjo también en el año 92 en que España estuvo de moda: hubo grandes acontecimientos y eso ayudó al proyecto. De pronto España despertaba interés en el extranjero y lo extranjero interesaba en España. En un primer momento la «Maison A. Vitez» fue una experiencia muy interesante y que en mi opinión debería extenderse a otros países; incluso quizá sería una buena idea crear un Centro de Traducción teatral europeo. La idea de la «Maison A.V.» era la de traducir al francés a autores extranjeros, no sólo europeos. Curiosamente la «Maison...» se puso en marcha con el equipo de hispanistas. Importante fue el hecho de trabajar con traductores inmersos en la práctica y en el lenguaje de la escena. Lo que solía ocurrir en Francia era que los textos teatrales eran traducidos fundamentalmente por profesores universitarios, en muchos casos apartados del mundo del teatro. Lo único que se conseguía era ediciones de obras, a veces completas, de autores como Lorca o Valle y que no subían al escenario. Cada vez que se estrenaba una obra había que encargar una nueva traducción. Por tanto la idea de partida, en Hispanité-Explorations, fue la de encargar traducciones que fueran realmente aptas para la representación. Hasta el momento presente tenemos un repertorio que engloba a un tiempo a autores españoles e hispanoamericanos. Se les ha presentado en ciclos de lecturas en el T. de la Colline o en el Odeon, con asistencia de los autores para que el público y los profesionales pudieran dialogar con los propios autores y conocer igualmente el contexto del dramaturgo. Después de París organizamos estos encuentros en otras ciudades como Poitiers, Burdeos, Dijon, etc. y por último conseguimos las primeras publicaciones con editoriales especializadas en el teatro contemporáneo y abiertas a dramaturgias del extranjero. La nómina de autores españoles que hemos conseguido publicar va de Sergi Belbel a Benet i Jornet, Rodolf Sirera, José Sanchis Sinisterra o los hispanoamericanos Griselda Gambaro o Marco Antonio de la Parra.

Este ha sido el trabajo de Hispanité-Explorations durante tres años en Francia además del estreno de obras de S. Belbel, Marco-Antonio de la Parra y del resto de los autores citados que están previstas para la próxima temporada.

Nuestro trabajo en España (pienso que Fernando puede completar muy bien esta otra cara de la moneda): hemos colaborado ya en algunas publicaciones de autores como M. Azama, la edición de un volumen publicado por la editorial «3 i 4» con cuatro autores o un número monográfico sobre el teatro corto francés en la revista *Art Teatral*. Por otra parte nuestra colaboración con la A.D.E. ha permitido que aparezca próximamente una muy

bella traducción de Fernando Gómez Grande del último texto de Michel Vinaver.

Por último nuestro gran proyecto es que pensamos que habría que ir hacia atrás tanto en el repertorio hispánico como en el francés. A partir de la publicación del texto de M. Vinaver, pensamos que deberíamos retomar el recorrido de la dramaturgia contemporánea con autores que son los... los padres de la dramaturgia actual.

Nuestro deseo es que se llegase a realizar, en Francia y en España, una especie de antología, un volumen no sólo con los textos sino con ensayos y trabajos teóricos sobre estos autores. Espero que poco a poco podamos conseguirlo.

CARLA MATTEINI.— Por lo que yo he podido ver, en Francia está creciendo el interés por las dramaturgias extranjeras contemporáneas. El trabajo que se está haciendo con la dramaturgia inglesa es espectacular y eso en dos o tres años, o con la alemana que ya era más conocida. Y supongo, y espero, que lo mismo va a ocurrir con los autores españoles. Es decir, mientras no haya un trabajo, un poco a largo plazo, de introducir dramaturgias traducidas, estas nunca van a llegar a un escenario. Ojalá aquí, lo que estáis haciendo para traer a los dramaturgos franceses, se amplíe más. Lo que llega es un poco el trabajo solitario del traductor y con mucha pelea para editarlo. No sólo hay que llevar la dramaturgia española a Francia, sino también al contrario, hace falta conocer a muchos más autores contemporáneos franceses aquí.

F.G.G.— ¿Alguna otra intervención sobre el tema? Seguro que lo retomaremos a lo largo de la sesión.

Takako, si te parece bien, nos puedes informar de lo que ocurre por allá en tu país.

TAKAKO MURASE.— Me acompaña el director de producción de la Compañía Senenda. Esta compañía ha representado ya obras de autores españoles actuales como *Bajarse al moro* y *Las bicicletas son para el verano*. Un director japonés, el Sr. Suzuki, pasó un año en España viendo teatro aunque no entendía español. Me dijo que había visto alrededor de 300 obras. Para Japón el teatro español era Lorca. Suzuki se convenció de que debía dar a conocer el teatro español en Japón. Japón vivió también el año 92 el «boom» de la cultura española. Cuando estrenamos *Bajarse al moro* tuvimos un gran éxito pero tuvimos muchos problemas para traducir la obra. (Risitas y murmullos.) Inventamos un título que fuera atractivo y comprensible para el pueblo japonés: *El aroma peligroso y dulce de Marruecos*. La verdad es que la traducción fue muy inventada y el sentido de la obra es distinto. Los problemas de la traducción al japonés son muy difíciles: nive-

les de tratamiento, organización social, divergencias culturales, ritmos y extensión de las frases, número de personajes y sus nombres muy difíciles de memorizar para los japoneses, etc. Aún así vamos introduciendo los autores españoles. Quisiéramos hacer intercambios o hacer representaciones conjuntas entre españoles y japoneses, pero tenemos muchos problemas.

F.G.G.— Has indicado un tema que seguramente aparecerá más tarde y que es fundamental para los traductores: el paso de una cultura a otra. ¿Podrías indicarnos qué otros proyectos tenéis de autores españoles?

T.M.— Estamos en esta Muestra para buscar alguna obra que pudiéramos traducir al japonés. Tenemos el proyecto de estrenar *Los Gatos*, pero seguimos buscando textos españoles actuales.

F.G.G.— Una vez que hemos oído la experiencias de nuestros invitados de Francia y Japón, tal vez sería conveniente plantear una serie de temas para el debate que seguramente están en el pensamiento de todos.

Nos encontramos en un momento en que la traductología no es sólo una necesidad sino que ha pasado a ser una moda: se realizan multitud de Congresos, las Universidades proponen estudios en Escuelas de traductores e intérpretes etc, pero es curioso que entre los traductores literarios, los dedicados a la traducción teatral sean pocos y que en estos Congresos o Escuelas se carece del sentido de lo que sería la finalidad de un texto traducido: es decir su práctica escénica. Como ha dicho Irene, cuando traducimos intentamos escribir un lenguaje para la escena. Esta práctica discreta, solitaria y silenciosa, tiene que ser siempre contrastada en un escenario puesto que el trabajo individual que el traductor realiza tendrá su concreción en un espacio y un tiempo determinado y será dicho por voces diferentes. Dificultades añadidas —diferentes de las de la novela o de la poesía— que exigen una especificidad de la traducción teatral.

Un segundo apunte que dejo sobre la mesa: traducción, adaptación, versión, fidelidad, las traducciones intuitivas, las traducciones sinonimizadas en las que el autor ni se reconoce, etc.

Tercer apunte: la poca estimación social y cultural del traductor (supresión del nombre, cualquiera traduce utilizando otra traducción, adaptaciones que son piratería económica para cobrar los derechos de autor) además de ausencia de regulaciones económicas en nuestro país.

Cuarto: la traducción por encargo y su automatización, o bien la elección por afinidad con un autor determinado...

Si os parece bien podemos comenzar por cualquiera de estos temas o por cualquier otro que planteéis. Ana, por otra parte, ha traído una ponencia escrita que...

ANA ANTÓN PACHECO.— No, no. El texto que he escrito es muy largo. Os lo dejo y luego si queréis, lo publicáis. Es una reflexión sobre los temas que tú apuntas y es absurdo que yo lo lea aquí. Prefiero que discutamos, es más divertido. Perdonad que lo haya hecho pero es pura malformación profesional. En la Universidad ya sabemos que... ¿ponencia? ¡plas! al peso, nueve folios y... Sin embargo sí me ha servido para sistematizar una serie de intuiciones que yo tenía y para aclararme a mí misma. Con lo cual agradezco muchísimo a Fernando que me haya invitado a venir porque me ha servido para trabajar sobre algo que lo estaba dejando y que nunca lo había sistematizado.

F.G.G.— Como quieras, Ana. Abramos entonces el turno de intervenciones.

C.M.— Lo primero reivindicar el concepto de traductor en la profesión. Durante unos años, cuando comencé a traducir, me avergonzaba de ser sólo traductora. Al editar y al hacer más trabajos, tenía un poco una sensación de humildad impuesta por el no reconocimiento en España del papel de los traductores y menos de los traductores teatrales. Cuando se hace un montaje no se busca el traductor indicado para ese tipo de texto o para ese tipo de lenguaje. Hasta hace poco tiempo los directores no buscaban la afinidad con el traductor; se remitían a traducciones normalmente hechas en Hispanoamérica. Confieso que he caído en esa trampa y durante años he puesto, en publicaciones y montajes, «versión de», «adaptación de». De la misma forma los críticos despreciaban a los traductores hasta hace pocos años. Reconozco que nuestro trabajo es solitario, silencioso, somos esas personas que ya empiezan a llamar los directores para trabajar a pie de ensayo. Es curioso, cuando te solicitan una firma de apoyo dicen: «Profesión: traductor». «No hombre, te comentan, di escritor o cualquier otra cosa». Pues no, digo traductora. «¿Cómo vas a ser sólo traductora?». Siempre he luchado por dignificar esta profesión o por lo menos por lograr esa inserción dentro de lo que es toda la carpintería, todo el proceso de montaje.

Reivindico un lujo que me puedo permitir ahora: la afinidad con el autor, la pasión por el autor al que puedes elegir. Cuando puedo elegir traduzco a Pasolini, a Koltès, a Berkoff. ¿Hasta qué punto el traductor puede siempre traducir todo o realmente escoge un lenguaje, una estética, un momento, una postura ideológica? No sé, reivindicar la no traducción de encargo. ¡Hombre, muchas veces hay que hacerla! Pero siempre que se pueda hay que buscar el disfrute, la felicidad, la recreación del poder trabajar con autores con los que se tiene una cierta empatía.

Yo creo que no hay traducción inocente, que no hay traducción pura. Yo estoy un poco contra las reglas: la traducción depende un poco de la época, del país, del tipo de público, del tipo de espectáculo, del director, etc.

Estoy a favor de la manipulación, de la intervención e incluso un poco de la contaminación del texto. Creo que se acaba también reconociendo al traductor. Hay un perfume del traductor, un lenguaje del traductor y conformarse evidentemente al autor que está traduciendo.

JUAN VICENTE MARTÍNEZ LUCIANO.— Mi experiencia en la traducción comenzó en el equipo que dirigía el profesor Conejero: Shakespeare, los clásicos, etc. Tenía ganas de meterme en lo contemporáneo. Toni Tordera me propone el encargo de traducir un texto de Pinter para Radio Nacional. Pinter exige que se le envíe el texto para dar el visto bueno. Nosotros habíamos mantenido ese aroma de lo histórico, incluso en algunos de los nombres. En un momento el personaje de ese monólogo habla de la estación de Paddington y a nosotros nos encantaba que aquello sucediera en esas estaciones británicas. Recibimos un fax que venía firmado por Pinter pero que desde luego no había escrito él, —estaba en perfecto castellano—, en el que nos exigía que Paddington fuera Atocha.

Nos ha ocurrido en otras ocasiones. Ahora estamos traduciendo un texto de Arnold Wesker. El original es *Four Portraits of Mothers*, nosotros lo vamos a titular *Madres*. Seguro que a la hora de concedernos el permiso definitivo tendremos problemas por las referencias a todo lo judío, a los nombres de los personajes, etc.

Con otros autores ha ocurrido todo lo contrario. Tuvimos la suerte de proponérselo nosotros al director y trabajar la traducción, como indicaba Carla, a pie de escenario, cambiar el texto en los ensayos, etc.

En concreto, en un texto de Nigel Williams, *Class Enemy* traducido como *El enemigo de la clase*, ahí nos olvidamos totalmente de que aquello era inglés, lo trasladamos a Valencia, a 1993, que es cuando se estrena. Se nos planteó un problema que seguro que volverá a salir más tarde, y que Rodolf conoce profundamente, es el pertenecer a una comunidad bilingüe como la nuestra. ¿A dónde lo llevo, al valenciano o al castellano? Después de mucho discutir con el director, los actores y la institución que lo promovía decidimos que la haríamos en castellano, porque en valenciano no hubiera funcionado por el tipo de lenguaje que utiliza la generación de esos jóvenes, de ese grupo social. En nuestra comunidad y en Cataluña eso está sucediendo constantemente. Hay una versión en catalán que aún no conozco; me han comentado que cuando nosotros hablábamos de un sudamericano, «el sudaca», ellos utilizaban a un vasco.

Un apunte más. En las Ayudas a la Creación Literaria de este año del Ministerio de Cultura, no hay ni una sola ayuda a la traducción de un texto teatral contemporáneo.

Las editoriales; si les propones un texto clásico con muchas notas a pie de página, con bibliografía crítica, etc, no tienes problemas. Sin embargo.. Ana, yo me sorprendí cuando te editaron *El largo viaje hacia la noche* en Cátedra, porque creo que es el único autor, contemporáneo entre comillas, teatral que han publicado. ¿O hay más?

A.A.P.– He traducido a Beckett.

J.V.M.L.– Sí, pero tú rompiste el fuego.

A.A.P.– Sí, pero fue sorprendente. Yo traduje *El largo viaje hacia la noche* porque me lo pidió Miguel Narros hacia el año 80. Me dijo «Quiero hacerlo. Tradúcelo». Y lo hice.

El texto no se montó, no hubo dinero. Lo que ocurrió es que cuando Cátedra comenzó la colección de Letras Universales, me pidieron que hiciera una introducción y notas. No era consciente de que quizás era el primer texto. Tienes absolutamente razón en lo que dices de los autores contemporáneos. Le propuse al director de la colección hacer una edición de tres textos norteamericanos de los cincuenta-sesenta: Gelber con *The Connection*, LeRoi Jones con *Dutchman*, que no estaban traducidos, y un tercer que sí lo estaba, en la extinta colección de *Cuadernos para el Diálogo*, de Kenneth Brown llamado *The Brig*. Gustavo Domínguez me dijo muy serio que el proyecto le parecía muy interesante, pero que no iba a vender ningún ejemplar porque ¿quién conocía a esos señores? Tú O'Neill, que se vende muy bien. Claro, te sientes tremendamente frustrada. Yo tengo la suerte, como creo que todos los que estamos aquí, de que no seamos traductores profesionales, que traducimos a destajo, que es donde surge el grave problema; sino que elegimos a los autores por afinidades. Y quiero enlazar con el problema de la traducción, de la adaptación, de los idelectos de los coloquialismos, del habla de cada uno de los personajes.

Todos sabéis que O'Neill es muy pesado con las acotaciones. Las notas de O'Neill son una auténtica cruz porque, además, te impide traducir con fluidez, es decir que estás traduciendo un lenguaje muy comunicativo, muy directo que son las notas, las acotaciones y las descripciones de O'Neill. Luego empiezas a traducir el diálogo. El mecanismo es: habla un personaje y hay una acotación y así continuamente; te rompe completamente el ritmo de la traducción, porque tienes que estar cambiando continuamente de registro. Pasas continuamente de un registro comunicativo (las acotaciones) a un registro semántico (lo que dicen los personajes). Lo que sí me está dando problemas es lo que estoy traduciendo ahora; creo que tiene catorce personajes y cada uno de ellos habla inglés con un acento propio: los hay que hablan con acento «afrikaner», hay prostitutas, irlandeses, etc. Claro, está en la traducción se va a perder. Aun intentando dotar a cada personaje de

un registro propio, lo cual es muy difícil, yo soy partidaria en estos casos de mantener la traducción a un nivel muy neutro.

Sobre el asunto de cómo se traduce y de qué manera, yo creo que es completamente diferente hacer un tipo de edición, como muchas de las que hemos realizado los que estamos aquí, que son ediciones para publicar, y que son más académicas y en las que creo que hay que mantener una fidelidad terrible hacia el autor, mantenerse en un nivel que transmita todas las connotaciones culturales de las que emana el texto fuente y no permitirse licencias para hacer trasposiciones que lo acerquen al lector. Lo que hay que hacer son notas a pie de página o bien aclarar muchas cosas en la traducción.

Además pasan cosas graciosas porque claro, los actores que son otro mundo, empiezan a decir el texto. Seguro que a todos nos habrá pasado eso de: «Yo esto no lo puedo decir». «¿Pero cómo que no puedes decir que son las doce y cuarto? Llegas y dices: Hola papá, son las doce y cuarto». «No, no, cambiarlo porque yo así no lo puedo decir». En el momento en que el texto es coloquial y familiar, y no es muy literario, empiezan los problemas de suavización del texto por parte de los actores.

Hay una anécdota fantástica: cuando se montó *El largo viaje...*, tres días antes de levantar el telón estaban pasando la obra completa, un ensayo ya con todo. Llegué tarde y me senté en la oscuridad del patio de butacas. Estaban en escena Alberto Closas y Carlos Hipólito. Veo que Alberto le da un dinero a su hijo, este se vuelve y le dice: «Gracias papá» y entonces Alberto se acerca a Carlos, le abraza y le dice: «De nada, pichón» (risas). Claro, salté como si me hubieran puesto dinamita: «¿De dónde has sacado eso de pichón?». «Pero es que es cariñoso», decía Alberto. «Pero, ¿cómo vas a decir un casticismo así en un texto de 1912 y que estamos intentando que sea muy neutro?». «¡Ahora que me he aprendido el texto!» «¿Cómo que te has aprendido el texto?». Curiosamente, los amigos de Alberto me decían que no me preocupara porque el día del estreno sería perfecto. El día del estreno me contó el texto a mí entero. Sentada en un palco, me lo estaba diciendo a mí y yo pensando, pero ¿por qué no se lo dice a los espectadores?

Hay otro asunto que a mí me preocupa: yo creo que para que una traducción no sea efímera, para que no se pase en el tiempo, debe ser una traducción lo más neutra posible y lo más fiel al autor. Si esa traducción se publica y está ahí a lo largo de los muchos años, esta traducción se puede utilizar para hacer, naturalmente con el permiso del traductor, versiones «a posteriori». Porque yo he sufrido plagios. Me han robado traducciones descaradamente y he tenido problemas. Pero si se hace una traducción mucho más comunicativa, y en la dirección que Juanvi comentaba de la obra de N. Williams, se va a perder muy pronto porque el habla, el aspecto idiomático



co de la lengua pasa muy pronto, y ocurre muchas veces que traducciones hechas hace veinte años no son nada comprensibles, que es lo que nos pasa cuando leemos traducciones argentinas.

Por tanto soy partidaria de hacer una traducción más o menos neutra, para que se publique con todo el aparato de notas que se quiera, para que el público la entienda y, en todo caso, trabajar luego sobre esa traducción y adaptarla para que los actores la digan sobre el escenario. Si no, me parece que es muy complicado y es una enorme traición al autor hacer este tipo de trabajo, porque pasa y no permanece y porque se pierden muchas cosas. Aunque reconozco que a veces las culturas son imposibles de transponer. Si traduces a un autor africano –no conozco el teatro japonés contemporáneo, pero sí conozco algo el teatro africano contemporáneo escrito en inglés–, es muy difícil que un público, que un lector entienda todo lo que contiene la obra de, por ejemplo, Soyinka. Por no hablar de la novela

MILA CASALS.– Yo he llegado a la traducción teatral porque a pesar de que, como dices tú, hay que ser humildes, también trabajas con un texto en el cual eres libre. Libre porque, primero, no somos traductores profesionales; segundo, porque nos gusta el teatro y, como tú decías antes, no se puede negar a nadie la sensibilidad. Cuando yo traduzco, mi sensibilidad funciona. Entonces, mi traducción es una y la de otro es distinta.

Creo que también existe un paralelo entre el traductor y el actor. El actor va a dar a conocer un texto tal como existe, pero le va a dar algo... Y el teatro es un mundo de traición, de traición pero para que viva. Porque es del traductor-traditore, sobre la fama era..., es fabuloso en el mundo del teatro porque es casi una cosa positiva ya que no sólo está el traductor, sino que luego está el director de escena que va a traicionar, pero traicionar para darle vida; luego el actor... y todas esas sensibilidades se amontonan y dan vida a una versión teatral que nunca va a ser la misma. Eso es lo que más me encanta del teatro. Y como traductora participo en esa traición colectiva que es vida. Lo que el autor teatral tiene de fabuloso, para mí, es una generosidad en el texto. Es un texto que está escrito, pero por eso, para mí el teatro no es literario como tal, porque el autor del libro tiene una criatura, es su criatura. Pero en el autor de teatro la criatura es de él pero también es de todos: del director, del traductor, del actor. Entonces es un texto que se va a montar y sólo existe una vez montado. Editar está muy bien, leer teatro está bien, pero mientras la obra no está montada, ese texto no tiene vida. Y participamos en dar un poco de vida a un texto y eso me parece fabuloso. Y a veces también nos equivocamos, como se puede equivocar un director o un actor, pero siempre con esa excusa de la sensibilidad. Yo no sé si el autor, a veces, no reconoce su obra, o se sorprende de una versión u otra. Hay mil posibilidades de traducir una obra. Las traducciones siem-

pre serán distintas. Igual que hay mil posibilidades de montarla y eso es la riqueza del teatro. Para un traductor es un mundo ideal; un mundo donde se puede no digo ya equivocarse, sino poner mucho de su sensibilidad. Para mí, una traducción es más interpretación. Cuando traduzco me parece que el autor me está apuntando y hay esa urgencia de traducir. Lo que tú decías de las acotaciones es verdad, a mí a veces me molestan. A veces las dejo para luego porque me molestan. Tengo una urgencia de oír el texto –porque leer teatro no es leer un libro–, y es una sensación como... llevar agua. Siempre me parece que voy a llevar agua y se me escapa. Hay que reconocer que se nos escapa. Siempre se te escapa algo. Pero mientras el público pueda beber –perdonadme la metáfora– pues está bien. Un ejemplo: decir que un «pudding» es un «Roscón de Reyes», pues no; o una «bûche de Noël». Porque estas tres cosas no tienen nada que ver. En un texto escrito se puede poner una nota, pero en la escena se queda sólo la palabra, y esa palabra está cargada de sentido. El que no conozca esa palabra, pierde un poco el sentido. Tampoco todos somos iguales. Entre la gente que va al teatro unos tienen más conocimiento humano, o más amplio que otros. Todos van a recoger según sus posibilidades. En el teatro soy una traidora que no se siente culpable. No sólo el idioma es la realidad de un pueblo que tienes que conocer, y que a veces tiene más importancia que el propio idioma. Esa realidad la das a conocer pero por medio del idioma: un lenguaje que está cargado y los personajes toman peso. Al traducir, los personajes, a veces, tienen un peso distinto. A veces un personaje francés lo trasladamos al castellano y notas de pronto que tiene un peso diferente. Es una química un poco extraña.

O las dificultades que surgen cuando hay personajes de otras nacionalidades. A veces me sorprende a mí misma cuando termino la traducción. Cosas extrañas que permiten a la traducción de teatro no ser aburrida porque, en realidad, a mí me aburre traducir.

He sido traductora de textos, de recetas de cocina..., eso es terriblemente aburrido. Sola en casa, frente a una cosa de IBM..., es tremendo. En cambio, con un autor de teatro te sorprendes, descubres un montón de cosas... A pesar de estar solo..., estás acompañado, te hablan... y ya no estás tan solo.

C.M.– Yo creo que Ana ha planteado un tema básico. Un tema sobre el que, a lo mejor, no estamos del todo de acuerdo. A mí me gustaría entrar un poco más a fondo –Mila lo ha hecho de alguna manera– y es: ¿la traducción teatral se hace para que perdure en una edición? Es decir, diferenciar, de alguna manera, lo que es una traducción más o menos académica, literaria, de la traducción pensada para la puesta en escena: Tú dices: «lo ideal sería para que perdure». Efectivamente. Timberlake Wertenbaker –es

una gran autora de teatro inglesa— dice: «Una traducción no dura más que diez años». Yo me doy cuenta de traducciones que yo he hecho hace diez años, y las tengo que rehacer, si alguien las lleva a un escenario; las que están publicadas. Pero claro, es un poco el punto de partida que a mí me gustaría que, entre todos, aclaráramos un poco.

Yo traduzco pensando siempre en el escenario porque vengo del mundo del teatro. Es decir, yo me he hecho en la creación colectiva, en un grupo de teatro independiente; en Tábano. Entonces, para mí eso forma parte de toda la carpintería y de todo el proceso; no lo puedo aislar. Con el tiempo, buscando más, a veces más calidad literaria, más fidelidad, según los autores; insisto que tampoco se puede generalizar; depende del autor. Con Berkoff es fidelidad literaria o es recoger ese «cockney» que explique que, durante el «thacherismo» se habla de una determinada manera; porque, además, es una mezcla de idelecto y lenguaje personal. Entonces, claro, me choca lo que tú has contado, Joanvi, de Pinter, que además es un hombre ortopédico en el ambiente de sus textos, que pida lo de Atocha; porque es un absurdo que un autor inglés pueda decidir qué conviene, simplemente porque sabe que hay una estación en esta ciudad, en Madrid, que se llama Atocha. Berkoff, por ejemplo, en *Como en los griegos*, tiene continuas referencias a estaciones de metro, y tú puedes decir Paddington una vez. Arranca la obra diciendo: «Así que me parieron en Paddington», pero tampoco puedes tener al público todo el tiempo... Entonces tienes que peinar de alguna manera. Esa responsabilidad final, que siempre tenemos. O sea, que el director te puede decir: «Quiero referencias locales. No las quiero»; pero al final, tú tienes que optar, ¿no?, decidir.

Entonces, volviendo al tema de la traducción no efímera, a la traducción neutra, había que diferenciar eso. Es decir, hacer un tipo de edición sólo para que perdure, porque estoy de acuerdo que, si no, son efímeras, se refieren a un lenguaje muy actual; pero por otro lado, suelen ser mucho más frías y alejadas de la realidad escénica. En este país, que se edita tan poco, si se editara como en Francia o como en Inglaterra, no tendrían que hacer eso. Aquí cogen la oportunidad de comentar algo en teatro, porque nos faltan textos de todos los idiomas —ahora estoy hablando de gente que quiere hacer teatro, de dramaturgos—; tenemos poquísimo, y ya, cuando ha desaparecido la colaboración de *El Público*, no digamos; o sea, no se publica, no se edita. Entonces, ¿cuál sería el punto de encuentro? ¿Cómo habría que hacer para que las traducciones sean neutras? —palabra odiosa, que a ti también te fastidia— que puedan perdurar, pero que, al mismo tiempo, tengan ese fulgor y esa rapidez de comunicación, en este momento, qué se puede llevar a escena. Yo, personalmente, estoy por la traducción dramática pensada para el escenario y trabajada desde el proceso teatral. Porque a lo me-

jor tiene que haber determinados autores, determinados clásicos o obras, pequeñas antologías que las den a conocer tal cual, y luego, el director o adaptador que opere sobre esa segunda traducción. Por ejemplo, en el National Theatre han hecho mucho eso; han cogido clásicos durante un tiempo; entonces, llamaban a grandes autores y decían: «Tradúceme a... Hacemos una traducción literaria y luego entras tú». Muchos de ellos se han negado después, ese salto se va perdiendo por el camino, ¿no?, si no hay el contacto directo con el... a mí no me gustaría —vamos, lo he rechazado muchas veces— operar sobre una traducción ajena. Nunca. Hasta ahora, siempre lo he rechazado. Quiero el contacto directo con el autor. Entonces, ese es un tema un poco a coger con pinzas.

Lo de las acotaciones, es un problema curioso que nos afecta un poco a todos. Hay casos como el de Koltés cuando dice: «Vuelo de murélula. Suspiros de la noche». Eso es un gusto, ¿no?, traducir acotaciones así, cuando son poéticas. Y bueno, pues, un poco, eso; hay autores como Mamet —yo lo he traducido—, y es muy complicado porque, claro, tú, en un contexto de esa velocidad minimalista, de esa rapidez, de esas frases lanzadas, ¿cómo las traduces? Eso sí que es difícil que permanezca, tanto la traducción como, a lo mejor, hasta el texto original. Entonces te digo todo lo que he dicho antes, o sea, no hay casticismos; nunca; nunca porque, además, luego, esos textos, si se hacen fuera de Madrid hablamos de otra manera. No digamos ya Latinoamérica y tal.

Sobre todo insisto en el tema de la traducción no efímera y la traducción no literaria...

A.A.P.— Bueno, es que yo, antes, no he mencionado algo por lo que quería haber comenzado, y es que para ser traductor/traductora hacen falta dos cosas fundamentales. Una es conocer perfectamente la cultura de la que emana el texto fuente, y además conocer la lengua sin ningún tipo de fallo porque, si no, se crean unos problemas terribles. Eso por un lado. Los traductores que traducen, de la lengua que sea, sin conocer la lengua y sin conocer la cultura, me sacan completamente de mis casillas; además lo considero intrusismo profesional y un nivel de falta de honestidad personal verdaderamente deleznable. Eso, por un lado. No quiero hablar de una traducción de Mamet que, seguramente, hemos visto todos, que, bueno, completamente «vallecana», horrorosa; no sabían lo que decían; no tenía sentido. ¿Por qué? Pues porque no se puede vivir un año en Nueva York y decir «conozco estupendamente a Mamet». Pero ¡si no hablas inglés, criatura, ¿cómo vas a traducir a Mamet?!, que, además, es muy difícil de traducir, precisamente por todo el componente idiomático. Y la segunda cosa que yo creo que..., la segunda cualidad que tiene que tener un buen traductor, es sensibilidad, conocer muy bien la lengua en la que escribe, ser fluido en esa

lengua, y conocer perfectamente sus estructuras lingüísticas, porque es que hay veces que lees traducciones que te quedas verdaderamente horrorizado. Yo no he leído mucho teatro traducido; sí he leído más novela, como os decía antes y, bueno, te encuentras en situaciones terribles, ¿no? Yo creo que eso es fundamental. Y, claro, hablando de sensibilidad de esa persona, el tipo de traducción que va a producir, lógicamente; y hablando también de la fidelidad que esa persona tenga al autor y también del nivel de respeto que tiene por el autor que traduce. Porque, claro, todos hacemos una traducción que luego peinamos, como dice Carla, evidentemente. Yo, por lo menos, soy tremendamente respetuosa con la intención del autor. Porque, claro, es que, hablando del tipo de traducción que hagamos, si es para la escena o es para publicar, hay autores que son mucho más neutros en lo que escriben, hay menos ideólecto. Bueno, todos lo conocéis. Pero hay otros autores que no lo son. Lógicamente, los textos originales, en la lengua de partida, el texto fuente, se va a perder en el tiempo, en su propia lengua, muy rápidamente; es decir que, probablemente los textos –y vuelvo al teatro americano, que es lo que yo más conozco– de Sheppard y Mamet ahora, dentro de cien años van a ser muy difíciles de reconocer por los propios norteamericanos porque, es que la utilización de los coloquialismos, del «slang», de todo eso, va a pasar y van a tener que irse a los diccionarios de «slang» americano para que los propios norteamericanos entiendan de lo que estaban hablando. Eso quizá suceda menos en el teatro español. Y claro, esas traducciones, por muy fieles que sean y muy respetuosas y muy neutras, dentro de cien años tampoco las van a entender los propios españoles, porque son cosas que habrán pasado, ¿no? A lo mejor dentro de cien años no existe la «Coca Cola», no sé. Quiero decir que hay referencias que son muy difíciles de mantener porque son referencias culturales y vivimos en un mundo en el que la cultura avanza, o cambia, a unas velocidades verdaderamente pasmosas. Yo sigo diciendo lo que digo, pero sabiendo y siendo absolutamente consciente que un texto que traduces para ser publicado, siendo muy fiel al autor, etcétera, muy respetuoso, etc, etc, es muy difícil, a veces, ponerlo en escena. Muy difícil. Aún peor; yo creo que también sucede eso mucho con el teatro clásico. Cuando traduces Shakespeare –que Juanvi es el «shakespeariano» por excelencia en esta mesa–, tienes que explicar muy bien qué es lo que está pasando allí, y hay una serie de referencias a la mitología. Los propios que enseñamos estas cosas, tenemos que irnos a mirar quién era fulanito porque no sabes muy bien si era el dios del no sé qué o si era el no sé cuántos, y tienes que saber de lo que estás hablando; porque las brujas, en Macbeth, pues significan una cosa que hay que transmitir de alguna manera; cuando se pone en escena, eso se puede cortar, se puede obviar... Porque los propios ingleses, además, lo hacen.

Y, –anécdota–, hablando de los críticos, muchos dicen: «Porque no se respeta el texto... Porque han cogido a Shakespeare y fíjese usted lo que han hecho, y tal y que cual». Yo he estado sentada al lado de don Eduardo Haro, y de don José Monleón, viendo el *Tito Andrónico*, de la Royal Shakespeare Company, hace tres o cuatro temporadas, en la Olimpia, y estaban encantados, diciendo: «*Esto no sé qué, tal*», y yo decía: «*Está cortado. Está cortado*». Y estaba cortado el texto; le habían metido la tijera directamente. Claro, pero si es que no conocen el texto fuente. Y claro, eso es lo que sucede con muchos traductores también.

Porque hay directores que se creen que todo el teatro es lo mismo. No todo el mundo, porque sea director de escena, es maravilloso. Sabemos que el diez por ciento, el cinco por ciento, el tres por ciento, sí. El resto son aprendices que andan brujuleando subvenciones a costa del teatro, pero nada más. Entonces, claro, te piden cosas que son absolutamente imposibles. Y luego, otra cosa. Hay autores vivos que yo sospecho que se negarían rotundamente a que sus textos se tocasen. O'Neill está muerto desde hace ya mucho tiempo, pero era un señor que se iba a los ensayos de sus obras, cuando se estrenaban; se sentaba en el patio de butacas, en la fila 2, y se ponía a mirar, y entonces se levantaba y decía: «*Es que no han dicho no sé qué*». Y le decía el director: «*Pero es que ya lo ha dicho diecinueve veces*». Y respondió: «*Sí, pero es que yo lo he escrito para que lo diga diecinueve veces*».

M.C.– Pero los muertos no tienen esa posibilidad.

A.A.P.– Pero hay autores vivos, incluso autores españoles que, ayer, cuando yo le preguntaba –de la mesa de ayer está aquí, solamente Alfonso– «*cuando los adaptan al cine, ¿qué pasa?*». Bueno, los autores que había ayer eran muy generosos y decían que no les importaba que les toquen los textos. Yo he tenido experiencias, cuando estaba trabajando en el Teatro Español de Madrid, con autores vivos, que, «¡Dios mío!», o sea, tenía que tener un guardia de seguridad en la puerta del despacho porque nos querían asesinar a todos porque les habíamos tocado cuatro líneas del texto –textos, por otro lado, que eran infumables; no eran precisamente textos de Alfonso–.

M.C.– Sí, eso pasa; cuando el autor está vivo, cuando puedes hablar con él; entonces, tienes esa posibilidad. A veces, a mí un autor me dice: «*Mira, tú verás; tú verás. Igual no es lo que he dicho, pero no está mal. Tú verás*». Yo tengo que, efectivamente, ser fiel. No tengo que escribir la obra. En fin, para mí, la traducción no es escritura; esto es una cosa totalmente distinta. Si escribo, o si quiero escribir, esto es otro trabajo que no tiene nada que ver. Entonces, claro, casi podríamos llegar a decir que de un texto mal escrito, ¿en qué se convierte al traducirlo? De un texto de un mal escritor, ¿se

puede hacer una buena traducción?, ¿qué haces? ¿Reescribes, adaptas? No. En realidad, tienes que tener esa humildad de coger el texto y llevarlo tal como está. No puedo, ni pienso, ni tengo nunca esa misión de volverlo a escribir. Que yo sepa, nunca me ha pasado, porque he escogido también traducir. Pero, a veces, tienes ocasión de leer textos que no los quieres traducir porque, si los dejas tal cual, piensas que vas a dar un texto malo pero igual. Pero que no tiene nada que ver con la traducción. O sea, que la equivalencia siempre es la equivalencia. Si no lo tocas... Lo difícil es que un texto buenísimo, al traducirlo se quede tan bien; no pierda esa personalidad que tiene.

RODOLF SIRERA.— Yo sólo quería hacer una notita a pie de página. Lo que voy a decir no es importante para el debate, pero me sentiría mal si no planteara una serie de pequeños problemas con los que se encuentra el traductor que no trabaja en la lengua mayoritaria del Estado, por la especial realidad del país, de los países en los que vivimos y el problema de los contactos y de la contaminación entre las lenguas.

Yo no soy traductor. Soy autor teatral. He hecho traducciones alguna vez pero, excepto en casos muy especiales, de cosas que realmente me han apetecido, he hecho traducciones porque me las han encargado. Y tampoco me engaño; sé por qué me han encargado traducciones. Quiero decir que cuando a mí me encargan una traducción —supongo que igual le puede pasar a Alfonso— son traducciones firmadas; es decir, son traducciones de autor y, entonces, bueno, eso, en ciertas circunstancias, pues conviene o interesa a la institución que encarga el trabajo.

Pero bien, a mí, normalmente, cuando he podido, cuando se me ha planteado esta circunstancia, ha sido algo que no me ha planteado grandes problemas, que me ha interesado hacer. Y, realmente, no es especialmente difícil traducir al catalán cuando nos movemos dentro de un teatro universal, un teatro históricamente ya cotejado. Pero sí que entiendo que el problema para los que trabajamos en otras lenguas, —y especialmente en la Comunidad Valenciana, donde el contacto y la contaminación de lenguas es mucho mayor— hay problemas que, si a mí se me plantearan, sería absolutamente incapaz de resolver.

Antes se ha citado el caso de *El enemigo de la clase*. Si a mí, algún día, me hubieran encargado traducir esta obra, yo estoy seguro de que no hubiera podido hacerlo; no hubiera podido traducirlo al catalán por una razón muy sencilla; porque en catalán —y menos aún en el catalán que se habla en el País Valenciano— no existe, elaborado, formado, un argot creíble. A mí también me intriga mucho saber cómo se ha resuelto en Cataluña este problema. Creo que en Cataluña han avanzado más en este sentido, pero, en cualquier caso, supongo que tendríamos, en el catalán del País Va-

lenciano, que recurrir a algo tan inventado como el castellano de Arniches referido a los sainetes. Es decir, no existe este referente. Y a mí me parece admirable que —no hablo ya de autores de teatro, pero sí de novelistas, por ejemplo, como Ferrán Torrent— estén inventando un argot para la novela negra que no existe; absolutamente, no existe. Esto es un trabajo de creación, indudablemente.

Pero, bueno, en cualquier caso, ése es un problema; pero hay otros problemas colaterales que también, por lo menos a nivel teórico, me resultan divertidos. Es decir, ¿qué pasaría si nos encontráramos, a la hora de traducir, con el problema de la relación con el castellano? Yo pienso que no tiene mucho sentido. Lo que pasa es que hay posiciones ultranacionalistas y muy irracionales. No tiene mucho sentido traducir textos del castellano al catalán. Se ha dado en algunos casos, indudablemente. O del castellano al gallego. Quizá, quizá, a lo mejor, no lo sé, a lo mejor un Valle Inclán en gallego podría tener una cierta lógica; pero me parece un poco irracional un Lorca traducido al gallego, por poner un caso. Pero se han dado casos así. Se ha dado hasta un famoso *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta* traducido al catalán. Pero, bien, ¿qué ocurriría, por ejemplo, si yo me encontrara ante el problema de traducir una obra de un autor argentino? Imaginemos que tuviera que hacer esto. ¿Cómo traduciría yo una obra de un autor argentino, que tendría que traducirlo al catalán, pero además, en esta obra de un autor argentino, saliera un español de Madrid que hablara en español de Madrid? ¿Cómo solucionaba yo esto? Indudablemente, podría solucionarlo teóricamente, pero lo que saliera en el escenario, para un espectador que conoce las dos lenguas, iba a resultar terriblemente chocante. Y vamos a una situación aún más grotesca y más divertida. Imaginémonos que estoy traduciendo una comedia americana en la que haya una relación sentimental, por ejemplo, entre una profesora universitaria que habla un inglés tremendamente académico y un empleado manual que es chicano, que habla mal en inglés y que, además, de cuando en cuando, dice frases en español. ¿Cómo se puede traducir esto al catalán? ¿Cómo se puede conseguir que lo que se diga en castellano no resulte chocante?

J.V.M.L.— Yo, parece que siempre me engancha a lo último que acaban de decir, pero es que lo que acaba de decir Rodolfo me estaba recordando un caso —no es teatro pero está muy cerca— de la típica serie de televisión británica *Forty Towers*, en la que aparece el camarero, en un pequeño hotelito de estos británicos, familiar; el camarero, en la versión original, es de Barcelona, y entonces, sus expresiones en inglés, no sólo son muy breves sino que casi siempre se le escapa el castellano o el catalán, porque no dice «que», sino dice «ca», es decir, muy tirando a lo catalán, y ¿qué pasó cuando esa serie uno la ve traducida para TV3, en Cataluña? Pues que, evi-

dentamente, el camarero es un mejicano que ha emigrado a Barcelona. Lo curioso es que estás en un hotelito inglés en el que todos los personajes son tan ingleses, y entonces aparece por allí un camarero –que ya has visto la serie en inglés, que lo tienes aquí, el hotel es inglés y el camarero que es de Barcelona, se ha convertido en un gitano. Además, con un agravante cultural, y es que, evidentemente, para un español, un catalán no pasa por ser tonto; en la serie, ese personaje es bastante poco lúcido. Entonces, ahí se producen cosas interesantes.

Me gustaría mencionar un tema que se ha puesto varias veces sobre la mesa, y es el de cuándo el texto es perdurable o no es perdurable, y también el papel de los actores en relación a ambos temas. Me perdonáis que vuelva a remitirme a la experiencia con *El enemigo de la clase*, que ha sido publicada, y voy a aprovechar para hacerme publicidad, y me perdonáis. Yo acabo de iniciar, porque creo que es tarea de las instituciones, de la Universidad, una colección de «Teatro del Siglo XX. Traducción y Crítica». Los textos se publican tal y como se dicen en el escenario y son textos traducidos. En el caso de *El enemigo de la clase*, concretamente, hay, como mínimo, un 20% del texto que ha aparecido publicado, que pertenece a los actores. Y no tengo ningún inconveniente en decirlo porque es así. Son textos, son fragmentos que aparecían en los ensayos y que, en el original que se había traducido, no estaban así. Voy a poner simplemente un ejemplo, por lo que decía Ana de «pichón»: estando trabajando el texto y en una escena que era verdaderamente emotiva, un actor dice en un momento determinado, «en este barrio estamos muy mal; este barrio es lo peor de Valencia. Aquí estamos todos, no sólo marginados, sino...», y entonces, otro personaje comienza diciendo «pues mira, peor están en...». En ese momento, al actor se le fue el santo al cielo, afortunadamente, y dijo: «Mira, peor están en Bosnia Scergobina». Le salió porque lo acababa de ver en el tele-diario; la réplica siguiente fue: «Claro que sí. Y mucho peor todavía en Somalia». Entonces era una cosa muy puntual, muy del momento, muy del actor, pero yo creo que debe estar ahí, y además debe estar publicado. Y, evidentemente, cuando eso se traslade en el tiempo y en el espacio, pues será otra historia. Probablemente hoy, a ese actor, le hubiese salido, y ahora sería impresionante esto, Ruanda, por poner un ejemplo. Y así, montones de cosas más.

Y luego, hay otra cuestión que a mí también me parece muy importante, en esos textos que aparentemente son efímeros, pero que cuando la obra giraba y venía a Alicante, pues lo que en el texto eran referencias muy concretas a sitios de Valencia, a barrios de Valencia marginales, aquí se convertían en otra cosa y, entonces, era lo de aquí, era lo de Alicante. Bueno, todos sabemos eso, y muchísimas cosas más; sobre todo en textos de im-

provisación, etcétera. Yo creo que eso, aunque después quede impreso, está bien. En el fondo, el texto de Williams está ahí, y lo que Williams ha querido decir, está ahí; y se trata, simplemente, de esas pequeñas variantes que nos trae el texto y que pueden permitirlo.

Antes, Fernando hablaba de la traducción y la interpretación, y en la Universidad, en estos momentos, eso es un tema candente decía Fernando, con toda la razón. Asistimos juntos a un congreso hace unos días, que se hacía en Valencia, en la Universidad Menéndez Pelayo, en la que se hablaba de traducción, traducción teatral y traducción literaria. Era el mundo universitario. Curiosamente, yo creo que Fernando y yo éramos los únicos con una práctica teatral muy concreta, en aquella mesa. Pero eso se obviaba. Es decir allí se hablaba de Coseriu, se hablaba de Saussure, se hablaba de Chomsky, se hablaba de todo el mundo, pero no había nadie que dijera: «Mira, aquí hay un trabajo y aquí hay unos actores, y aquí hay un director, y aquí hay un escenario», y yo me temo que los tiros van a ir por ahí. Entonces es como una llamada de aviso a los que tenemos algo que decir desde la Universidad, o podríamos decir algo desde la Universidad. Hace muy poco, en un congreso en Alcalá, estaba presente una profesora que hizo toda una disertación sobre lo importante que es el teatro de Edward Bond. Esta profesora universitaria española afirmó: «Claro, lamentablemente, no hay nada traducido de Edward Bond al español». Entonces, le haces la referencia y le dices: «Mira, oye, “El Público” publicó... y tal, y hace un par de meses...» No tenía constancia. Y era, desde la Universidad, alguien que trabaja a fondo el teatro de Bond y que no tenía constancia ni de esas publicaciones, ni de esa publicación de *El Público*, concretamente. Eso resulta muy preocupante, cuando desde la Universidad se va a impulsar la traducción y la interpretación y todo lo demás.

C.M.– O sea, pocos somos y ni siquiera leemos lo que hay. Las instituciones y las publicaciones: el tema de autores teatrales que son también narradores y están traducidos –Passolini, por ejemplo– y no hay manera de publicar su teatro. Yo me puse en contacto con Herralde diciéndole: «Tenéis publicado, en dos o tres editoriales, toda su narrativa y, en cambio, el teatro...» Es muy complicado el tema de la edición. Por supuesto, las instituciones tienen un deber al respecto y es el de dar a conocer el teatro contemporáneo mundial.

A mí, así, me gustaría apuntar, no sé, un poco más. Dices: «Traducir, no nos engañemos, no es escribir». No sé; dentro de esa actividad «esquizoide», que tiene el traductor, no estoy totalmente de acuerdo; quiero decir, ¿hasta qué punto el trabajo de recreación literaria y dramática no es una escritura? Yo, eso lo he planteado muchísimo en la traducción, y he podido

escribir después, quizá porque no soy autora, no tengo por desgracia ese don.

M.C.— Se puede escribir después.

C.M.— Hay autores, como Koltès, que dicen que, para ellos, la traducción ha sido fundamental; no sólo fundamental sino que ha sido extenuante. Casi más que un texto propio, ¿no?, pero que les ha servido para construir otros.

M.C.— Sí, es una forma de llegar, pero creo... Para mí, porque todo esto es personal; cada uno tiene su forma de ver las cosas y de traducir. Pero, efectivamente, aprendes un montón de cosas, porque hay justamente normas, reglas; hay una vía que tienes que seguir.

C.M.— Y luego hay una reescritura propia, creo. Sobre todo en el teatro contemporáneo...

M.C.— Efectivamente. Pero escribir es, para mí, una cosa muy distinta a traducir.

Lo que quería añadir es el problema... Perdona. ¿Terminas?.

C.M.— No, no. Termina tú.

M.C.— No, es que de lo que no hemos hablado es de una traducción que no sé si aquí se hace porque, como no vivo en España, no he tenido ocasión de verlo: la traducción en el cine; es decir, se proyecta la traducción de ciertas frases...

C.M.— Con subtítulos.

M.C.— Eso. Es otro tipo de traducción totalmente distinta. Que no traducen todo, que se pretende que haya comprensión de la obra, pero que el que actúa lo hace en el idioma original. Y eso, claro, es una traducción totalmente distinta. Claro, cortan un montón de réplicas que parece que no molestan para la comprensión de la obra.

F.G.G.— En España sí se ha utilizado una doble vía en el cine: la traducción y la subtitulación. Pero yo creo que no cabe en lo que estamos hablando.

M.C.— Es verdad que una obra, cada noche es distinta, por lo de los actores. Se podría hacer una traducción, una interpretación —si estuvieras con los cascos— distinta cada noche. Yo pienso que cuando el autor escribe, piensa que, efectivamente, es una cosa viva y que va a vivir, y que cada representación es una forma de vida de su obra. Pero la traducción que se hace proyectada, pues es una traducción hecha y punto; se acabó. Es decir, que no es como una interpretación que se pega a lo que dice el actor en el momento. A veces, se nota, además.

C.M.— Es lo que decía Juanvi; es un claro ejemplo de lo que ha dicho de *El enemigo de la clase*, cómo la improvisación y el trabajo de ensayos mo-

difican, modifican y aumentan esa contaminación, esa adulteración del texto original. Eso, al final, es el resultado de una versión viva, ¿no?, realmente de carpintería, hecha sobre el montaje; que luego no sea la traducción fiel del texto porque emana de un determinado proceso, cierto, pero es validísimo que eso se publique y se escenifique.

De todas maneras, ampliando un poco el tema, ¿por qué existimos los traductores? Es evidente que, si los dramaturgos conocieran todos los idiomas, no existiríamos los traductores teatrales... Eso es lo que, por ejemplo, dice Christopher Hampton: «No hay suficientes autores dramáticos que conozcan todos los idiomas en los que se escribe teatro; porque, si no, ¿por qué existimos nosotros?. Lógicamente, piensas que un dramaturgo posee las herramientas para traducir un texto teatral, para entender a un autor teatral, mejor que nosotros. A mí me gustaría suscitar este tema, para que nos contesten ahora los dos autores que tenemos aquí, Alfonso y Rodolf.

ALFONSO SASTRE.— Os he escuchado con mucho interés confirmando alguna de las ideas que yo tenía sobre los problemas que encierra el trabajo de traducir un texto para el teatro; trabajo sobre el cual yo tengo poca práctica. Es decir, sobre el trabajo propiamente de traducción para el teatro, yo no he hecho más que las traducciones de Sartre, seis o siete cosas de Sartre, algunas de las cuales se representaron. En el resto de mi trabajo con textos extranjeros, el traductor ha sido mi colaborador, y yo he hecho el trabajo de versión, trabajo dramático, o como queráis llamarlo. De modo que el traductor estaba a mi lado, pero no era yo. De este modo he podido trabajar con textos alemanes, por ejemplo, que es una lengua que yo estudié pero olvidé, y que hoy no manejo. Por ejemplo, los textos de Peter Weiss.

Entre las cosas que habéis dicho, hay una en la que tengo alguna duda al respecto. Es decir, en lo que se refiere al empleo de las jergas; porque habéis dicho muy bien que, claro, un traductor tiene que conocer perfectamente, lo más perfectamente posible —nadie conoce perfectamente nada— la lengua de la obra que va a traducir y su lengua propia. Pero, en ese conocimiento, hay un nivel en el que también es muy necesario estar muy, muy, muy informado, y es el conocer las jergas, el lenguaje jergal, y eso no es tan fácil, porque eso no se puede aprender más que viviendo en determinados ambientes donde se hablan esas jergas. Y yo, yo he trabajado un poco con el lenguaje de las jergas. *La taberna fantástica* es una obra escrita, en algunos segmentos de la obra, en la lengua de los quinquilleros, que es una lengua propiamente dicha, y en caló gitano. Cosa que pude hacer porque conocía esos ambientes en los que se habla así. Y trabajando con esto, y estudiando un poco, y reflexionando sobre esas jergas y sobre la razón por la que yo estaba enamorado de algunas de estas jergas, de estas formas de expresión, me di cuenta de hay una cierta mentira en una idea que gene-

ralmente se transmite, de que el lenguaje jergal es muy fugaz; es decir, que el lenguaje jergal se renueva continuamente, y que lo que hoy se dice, ya no se dice mañana o pasado mañana; porque eso es cierto. En determinados niveles del lenguaje jergal, en lo que se puede decir, hay niveles superficiales de la jerga que eso sí son modas que desaparecen; concretamente, eso que se ha llamado el «cheli», que es una estupidez. Pues es una percepción muy superficial de las jergas. Pero hay un nivel de jerga, un nivel profundo de las jergas; un nivel en que la jerga se hace lenguaje poético, en que la jerga es metafórica y a penas tiene otras dificultades que las que uno tiene para entender, sencillamente, una metáfora poética. Y acudiendo a esos niveles profundos, para lo cual, claro, hay que sumergirse un poco en ese lenguaje, se puede, creo yo que se podría trasladar un «slang» americano a una jerga profunda de una gran ciudad nuestra, por ejemplo, y conseguir así un trabajo que no fuera fugaz; un trabajo que pudiera gozar de una permanencia, como una obra literaria, de la misma manera en que, todavía hoy, las obras en las que se empleó la jerga en el siglo XVI o XVII, son obras, hoy, completamente válidas. De modo que esa llamada de atención sobre que en la jerga también hay un lenguaje profundo, y que si se acude a ese nivel, no necesariamente está condenado a la fugacidad, el texto que nosotros traduciríamos, ¿verdad? Eso es, un poco, más o menos, lo que yo creí que podría aportar.

Y luego he visto también, no sé si... En una ocasión, cuando este asunto de *La taberna fantástica*, me pidieron los derechos para traducirla al italiano, y yo le contesté con una carta a la traductora, a quien yo no conocía, avisándole sobre los problemas que habría, que ella se iba a encontrar a la hora de traducir una obra que estaba escrita en el lenguaje de una taberna suburbana de Madrid en la cual convivían quinquilleros, gitanos, etcétera, y tal. entonces ella me dijo: «No, ese tema –me contestó diciendo– ese tema está resuelto para mí porque, en determinados suburbios de Milán, se habla una jerga que, perfectamente, puede recibir la jerga que usted ha empleado en su obra». Claro, yo, después la obra se publicó, efectivamente. Yo no conozco italiano como para saber si fue afortunada su traducción o no, pero ella me dijo que eso era posible, y lo hizo. Bien, esto es lo que yo quería decir, de momento.

F.G.G.– Rodolf, ¿quieres añadir algo sobre el tema?

R.S.– Bueno, poco. Quizá que, desgraciadamente, si esto fuera como en el cine, que existiera lo que se llama las licencias de doblaje, que son las que permiten hacer importación de películas americanas, pues quizá los autores, a base de vernos obligados a traducir, por cada dos traducciones nos permitiríamos publicar un libro original nuestro. Pero, claro, no existe esta alternativa.

El autor de teatro, normalmente, no puede dedicarse con excesiva intensidad al trabajo de traducción porque su propio trabajo, normalmente, es muy absorbente y no se lo permite. Pero, bueno, en cualquier caso, sí que tengo que decir que las experiencias que yo he podido tener, excepto algún caso, digamos de juventud –que Juanvi conoce muy bien– cuando nos metimos a traducir un *Jardín de los cerezos* al castellano y al catalán, con una de las pocas lenguas que creo que el Instituto Shakespeare no domina y tuvo que recurrir a traducciones interpuestas. Pero, normalmente, yo he trabajado siempre con las versiones originales, con un remoto dominio de las lenguas; pero, vamos, pero recurriendo siempre, claro está, a traductores profesionales, como en el caso de Alfonso; cotejando versiones e, indudablemente, con algo que yo creo que sí que es positivo y es la capacidad que a veces tiene el autor para reinterpretar dramáticamente situaciones. Eso sí que es cierto, y llega un momento en que, verdaderamente, te identificas bastante con lo que estás haciendo y llagas a sentir la obra..., una profunda simpatía por la obra sobre la que estás trabajando; incluso una cierta envidia; a veces dices: «A mí me hubiera gustado escribir esta obra». Eso está bien; eso es una buena señal, indudablemente; pero, insisto, a mí, el trabajo de los traductores me merece muchísimo respeto, y en general, suelo estar bastante de acuerdo con lo que hacen; algunas veces pienso que, quizá, yo hubiera encontrado una imagen teatral mejor. Pero yo pienso que el proceso, en España, no acabará de madurar plenamente hasta que esa relación sobre la puesta en escena y el trabajo sobre los textos no se aclare. La figura del dramaturgista, o del dramaturgo, sigue sin estar resuelta en este país, y sigue siendo bastante incomprensible que los teatros institucionales recurran a traducciones sobre la marcha. Quizá se deba a que los teatros institucionales, lamento decirlo, después de doce años, en este país siguen sin saber qué programar a cuatro meses vista, y como así no se puede trabajar ni proyectar un trabajo serio de dramaturgia a largo plazo, pues así nos vienen las cosas. Pasa por allí Carla, y le encargan una cosa. Paso yo, y me encargan una cosa. Pero es lo que se les ha ocurrido tres semanas antes, y ése no es un buen sistema.

F.G.G.– Hay un tema que creo que sería interesante que Moisés nos aportara su visión a partir de la larga experiencia que posee. Todos lo hemos apuntado: en nuestro país no existe un gran conocimiento de las diferentes dramaturgias actuales que se están produciendo, no digo ya en países o áreas más lejanas, sino incluso en nuestro entorno más próximo, Europa. En términos generales no se lee teatro; incluso los propios autores jóvenes, como ya se ha indicado, ni siquiera conocen otras dramaturgias. Evidentemente también se carece de fondos editoriales amplios. Ha habido y hay esfuerzos en este sentido, que todos conocemos y alabamos, pero que,

a veces se tiene la impresión de recomenzar constantemente esfuerzos que no llegan a cuajar. Un continuo reinicio. Te pediría, Moisés, que nos aportaras tu experiencia y tus reflexiones sobre ese trípode de la traducción, la edición y la difusión de otras dramaturgias.

MOISÉS PÉREZ COTERILLO.— En este sentido, he estado vinculado siempre, casi siempre, a una publicación teatral sobre el espectáculo; fue el caso de *Pipirijaina* antes y, en los últimos diez años, el caso de *El Público*. En los veinticuatro últimos números de *El Público*, se acompañó la edición de textos teatrales y, de ellos, aproximadamente el cincuenta por ciento, íbamos un poco a medias entre dramaturgia española contemporánea y autores extranjeros también contemporáneos; porque la idea de la colección era que fueran inéditos, inéditos en las ediciones. Básicamente, algunos de los textos traducidos y publicados por nosotros, se han puesto en escena a continuación.

De todas formas, eso forma parte de un engranaje que tenía otro motor; era una revista que, de alguna forma, era el motor profundo de un centro que recababa la información; es decir, que se ha desarticulado una especie de pieza que ya hace inservible todo lo demás, porque era el instrumento que llevaba, junto con el resto de información —nacional, internacional— llevaba un servicio más que era la apertura al conocimiento de los textos. Es muy difícil, sin ese pequeño engranaje, poder tener ese grado de influencia, que evidentemente lo tuvo, y tuvo además una de las cosas que yo, personalmente, siento más penoso: la difusión que esto tenía en Latinoamérica. Es decir que, yo creo que allí es donde realmente se ha lamentado más la desaparición de esto porque cantidad de textos los hemos visto en festivales, tanto de autores españoles como extranjeros. Todo esto estaba en la práctica normal de grupos, y posiblemente atravesando barreras indebidamente porque ni se pagaban derechos de autor, ni se solicitaba permiso a los autores, etcétera. Pero, realmente, en estos diez años, ellos utilizaban las ediciones que hemos venido publicando, como instrumento de supervivencia. Los materiales que se estaban utilizando hasta entonces, tenían como veinte o treinta años.

Esa posibilidad de que dentro de un servicio complejo, como era lo que se estaba trabajando en el Centro de Documentación, llevaba aparejada además esta reflexión: el acercamiento a la dramaturgia contemporánea. Yo creo que era fundamental.

De todas formas, yo creo que los malos tiempos ya han llegado. No hay que esperar a que se produzcan más acontecimientos de los que ya están. Hay rectores de la política teatral que pueden, perfectamente, ser los ejecutores de la política de otro partido. Es decir que, lo poco que se ha construido en estos años, yo creo que se ha ido desmontando, y asistimos, cada

día que pasa, a ese desmonte. Yo creo que podíamos mentalizarnos en ese sentido de diseñar una vía que no se apoye sólo en esa posibilidad de que ese trabajo, que tiene todo el derecho a ser subvencionado, apoyado por las instituciones, pueda existir sin ese apoyo; intentamos que pueda buscarse una vía que quizá no sea tan ambiciosa, pero que, desde luego, nos ayude a trabajar, en la hipótesis de que las instituciones sean adversas, o no entiendan, o pongan determinados obstáculos. El proceso de domesticación que se ha producido en estos años, unas veces directamente, otras, indirectamente, porque los creadores se ha dedicado a mirarle a los ojos a los directores generales, a ver qué sospechaban que les podía gustar, antes que presentarles proyectos de creación, yo creo que ha producido una desmovilización muy peligrosa, muy peligrosa. Entonces, yo creo que hay que rearmarse. Lo que no se ha creado en estos años ha sido una verdadera sociedad civil, de la que tanto nos han hablado. Yo creo que vamos a empezar a ser más sensatos y a desconfiar, no porque no tengamos derecho a unas ayudas, unas subvenciones o unos apoyos que se costean con nuestro propio dinero de contribuyentes, sino porque, yo creo que, moralmente, debemos rechazar unos apoyos que se convierten en un digitalismo político, en una influencia incontrolada, en un amiguismo, etcétera, como vemos todos los días; es decir, donde prima el amiguismo, el clientelismo político, etcétera, etcétera, está excluida cualquier opción profesional. El sueño de estos años, desde mi punto de vista, fue construir un espacio donde, al margen de las discusiones, hubiera ese clima de transparencia; donde eso no se pareciera a un espacio de la Administración. La administración está para otra cosa.

Yo creo que tenemos que hacernos, otra vez, el planteamiento a la inversa, y reivindicar un poco nuestra propia profesión.

F.G.G.— Después de esta no muy larga pero sí fructífera mesa sobre los problemas de la traducción teatral, creo que sería interesante que en posteriores Muestras... nos siguiéramos reuniendo «prácticos» de la traducción para continuar reflexionando y potenciando nuestro trabajo. Para ir terminando, Ana ha solicitado una última intervención.

A.A.P.— Bueno... quería citar unas palabras de Goethe que son preciosas para los traductores; pero hay un tema que... no sé cómo hacerlo, ni qué cauces... Evidentemente, hay que difundir la dramaturgia española en todo el mundo, no solamente en Japón y en Francia, como hemos visto. Es enormemente frustrante que te ofrezcan un curso en una Universidad americana sobre teatro español contemporáneo y no lo puedas dar porque los textos no están traducidos. La Universidad era Harvard, y la que lo iba a dar era yo. Entonces, fue una doble desilusión. Primero, porque me lo perdí, y en segundo lugar porque, claro, ¿qué haces? Es terrible. Entonces, yo di tea-



tro español de posguerra, porque, claro, el teatro español contemporáneo no era ni Valle Inclán ni Lorca; ya estaba bien. No sé cómo, pero algo tendríamos que hacer, los autores y los traductores, para impulsar eso.

Y luego dejarme que cite unas palabras de Goethe que seguramente conocéis todos, pero nos alientan. Nos alentarían y nos justificarían el trabajo. Goethe decía: «*La traducción es imposible, es esencial y es importante*». Me encanta.

F.G.G.– Después de esta reflexión de cabecera, gracias a todos y, esperamos que nos podamos volver a ver el año que viene, en la Muestra siguiente. Gracias.

## LA EDICIÓN Y LA DISTRIBUCIÓN DE TEXTOS TEATRALES

*Juan A. Ríos Carratalá*  
*Universidad de Alicante*

En el marco de la II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (1994), se organizó un seminario sobre los problemas relacionados con la edición y la distribución de textos teatrales. Los epígrafes con los que se intentó articular la discusión fueron los siguientes: A) El texto teatral como lectura. B) ¿Cómo se debe editar un texto teatral? C) El teatro y el mundo editorial. D) La distribución y la venta del libro de teatro. Los asistentes a las dos sesiones celebradas fueron Joan Casas, Nel Diago, José Ramón Fernández, Rafael González, Juan Pedro Herráiz, Juan Antonio Hormigón, Federico Ibáñez, José Monleón, Moisés Pérez Coterillo, Eduardo Quiles, Juan Serraller, Charo Solanas y Albert de la Torre. Esta nómina intentaba recoger distintas experiencias relacionadas con el tema objeto de debate y a los diferentes sectores vinculados con el mismo. La habitual dispersión de este tipo de debates nos impide sintetizarlos de una forma coherente y exhaustiva. Nos limitaremos, por lo tanto, a recoger escuetamente los temas, las críticas y las propuestas que centraron la discusión.

### 1. ESCASEZ DE EDICIONES TEATRALES

Los datos procedentes del ISBN de 1993 indican que durante dicho año en España se editaron tan sólo 342 textos teatrales, lo que representa un 0,69% del total, muy por debajo de otros géneros minoritarios como la poesía. De esa cifra, sólo unos 50 corresponden a obras inéditas y de autores

españoles contemporáneos, siendo el resto mayoritariamente reediciones de textos clásicos utilizados en el ámbito educativo.

La escasez de títulos nuevos se agrava si tenemos en cuenta que muchos de ellos aparecen en ediciones de instituciones públicas poco o nada preocupadas por la distribución o en pequeñas editoriales sin posibilidades apenas de competir en el mercado editorial.

Se señala, asimismo, que esta tendencia tan negativa se agudizó desde principios de los años setenta, fechas en las que desaparecieron algunas importantes colecciones que heredaban el floreciente mercado editorial relacionado con el teatro que se daba en las primeras décadas del siglo XX.

## **2. MALA CALIDAD DE LAS EDICIONES**

La inexistencia en España de un debate teórico sobre cómo editar un texto teatral ha favorecido la proliferación de ediciones que no recogen las peculiaridades de este género. Varias intervenciones señalaron la necesidad de optar entre editar teatro o literatura dramática, entre guiones u obras dramáticas, siempre en función de los objetivos que se pretenda alcanzar. La falta de definición en este sentido lleva a la inexistencia de los correspondientes criterios metodológicos y a soluciones particulares o de urgencia que provocan desconcierto entre los lectores.

Por otra parte, se constata un generalizado escaso cuidado en los aspectos más elementales de cualquier edición (erratas, tipografía, portadas...), lo que suele convertir a los libros en objeto no sólo mal editados, sino también poco atractivos.

## **3. ESCASEZ DE LA DEMANDA**

Los textos teatrales son comprados mayoritariamente por estudiantes/profesores, profesionales del medio y actores aficionados. Los primeros suelen interesarse por las obras clásicas o recomendadas en los centros educativos, normalmente editadas en colecciones no exclusivamente teatrales y concebidas para la enseñanza. Los segundos demuestran, en opinión de varios participantes, poco interés por la lectura en correspondencia con la escasez de formación y de debate teórico que se da en el teatro español. Los terceros constituyen un pequeño pero activo grupo de compradores, que se enfrentan a veces a una desorientación total a la hora de seleccionar los textos.

En conjunto, la demanda es escasa, reducida a grupos muy concretos y no siempre bien informados.

## **4. ESCASA ATENCIÓN EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN**

Varios participantes se quejan de la escasa atención dispensada a los textos teatrales en los diferentes medios de comunicación, especialmente

en los suplementos literarios de la prensa. Otros discrepan indicando que la atención está en correspondencia con el impacto social que en este momento tiene el teatro. Y, por último, un tercer grupo indica la inconveniencia de dichos suplementos para dar cuenta de un texto teatral, no literario.

Hay unanimidad, sin embargo, a la hora de considerar que la poca atención prestada al teatro en general tiene, por simple coherencia, un correlato negativo en la edición de los textos.

## **5. LAS LIBRERÍAS**

Una queja generalizada de los participantes es la falta de atención dispensada por las librerías y los puntos de venta en general a los libros de teatro. No es habitual encontrar secciones dedicadas a los mismos, aparte de que ya prácticamente no existen en España librerías especializadas.

La mayoría de los participantes considera imposible cambiar esta situación, salvo en los grandes centros de venta de libros. Y, por otra parte, dada la parquedad de las cifras es inviable acceder al mercado de novedades editoriales, el cual ocupa el espacio disponible en la mayoría de las librerías. Esta circunstancia conduce a que los libros teatrales pasen a engrosar los fondos editoriales con una venta, en el mejor de los casos, lenta y poco rentable.

## **6. NUEVOS CANALES DE DISTRIBUCIÓN**

La concentración del lectorado y su carácter minoritario hacen recomendable la utilización de canales más directos para la distribución y venta de estos textos. En este sentido se subraya la conveniencia de facilitar una mayor información bibliográfica a los hipotéticos lectores, utilizar los teatros como puntos de venta, recurrir a las nuevas tecnologías (CD, correo electrónico...) para la edición y la venta directa, apoyarse en las revistas dedicadas al teatro (publicidad, reseñas, distribución y venta), estudio de las originales técnicas empleadas en otros países latinoamericanos como Méjico, potenciar la venta por parte de organizaciones profesionales (ADE, AAT, SGAE...), etc.

## **7. REIVINDICACIÓN DEL TEXTO TEATRAL**

Varios participantes reclaman una mayor reivindicación del texto teatral, por encima incluso de su hipotética representación y como objeto adecuado para la lectura. Se achaca a los métodos educativos y a la pérdida de una tradición la ausencia de un lector formado y preparado para disfrutar con una lectura cuyo atractivo puede ser equiparable al de cualquier otro género, siempre y cuando se cuente con un lector creativo.

Por último, varios participantes expusieron lo más significativo de sus experiencias editoriales y los criterios empleados, tanto en la edición de li-

bros como en la de revistas que incluyen textos teatrales. Se puso de manifiesto la disparidad y complementariedad de muchas de ellas, destinadas a distintos segmentos del lectorado y con objetivos que van desde la promoción de los autores hasta la difusión de un teatro que apenas puede acceder a los escenarios. Hubo unanimidad a la hora de valorar la necesidad de aunar esfuerzos para que, al menos, se mantenga una actividad que se considera esencial para el desarrollo y conocimiento del teatro español contemporáneo. En este sentido se recordó que gracias a las ediciones bastantes obras han podido ser al final representadas o recuperadas para nuevas puestas en escena. Aparte, claro está, del valor intrínseco de todo texto teatral.

## ENCUESTA

La Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos decidió realizar durante la primavera de 1995 una encuesta entre un importante número de representantes de los distintos sectores relacionados con el teatro. El objetivo era muy concreto: averiguar cuales eran los siete textos dramáticos más relevantes, escritos por autor español, durante el período 1975-1995. Con tal fin nos pusimos en contacto con críticos, autores, directores, actores y otros colectivos que nos fueron remitiendo sus respuestas. En total fueron cuarenta las recibidas de un total de doscientas ochenta y tres y los resultados obtenidos los siguientes:

<b>Títulos de los textos</b>	<b>Votos</b>
<i>¡Ay, Carmela!</i>	22
<i>Caricias</i>	15
<i>Las bicicletas son para el verano</i>	15
<i>Auto</i>	10
<i>Bajarse al mmoro</i>	10
<i>La taberna fantástica</i>	10 *
<i>¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?</i>	8
<i>Deseo</i>	7
<i>El veneno el teatro</i>	7
<i>Caballito del diablo</i>	5
<i>La mirada del hombre oscuro</i>	5
<i>La soledad del guardaespaldas</i>	5
<i>El cerco de Leningrado</i>	4

<i>Esta noche gran velada</i>	4
<i>Lope de Aguirre, traidor</i>	4
<i>Flor de Otoño</i>	3
<i>Contradanza</i>	3
<i>Coronada y el toro</i>	3
<i>Doña Elvira, imagínate Euskadi</i>	3
<i>Pasodoble</i>	3
<i>Talem</i>	3
<i>Tartessos</i>	3
<i>Trampa para pájaros</i>	3
<i>Alesio</i>	2
<i>Amado Monstruo</i>	2
<i>Antaviana</i>	2
<i>Catalonia M-7</i>	2
<i>Cómeme el coco negro</i>	2
<i>Correspondencia</i>	2
<i>Geografía</i>	2
<i>La detonación</i>	2
<i>Las brujas de Barahona</i>	2
<i>Marcado por el típex</i>	2
<i>Matando horas</i>	2
<i>Metro</i>	2
<i>Ñaque de piojos y actores</i>	2
<i>Ocaña, el fuego infinito</i>	2
<i>Olimpic Man</i>	2
<i>Salvia</i>	2
<i>Tragedia fantástica de la gitana Celestina</i>	2
<i>Travesía</i>	2
<i>Vade retro</i>	2
<i>Yo tengo un tío en América</i>	2

\*Esta obra de Alfonso Sastre fue escrita en 1966, aunque su estreno data de 1985

Aparte de las arriba citadas, un total de sesenta y ocho obras recibieron un voto. En cuanto a los autores, los resultados obtenidos fueron los siguientes:

<b>Autores</b>	<b>Votos</b>
<i>José Sanchis Sinisterra</i>	31
<i>Alfonso Sastre</i>	22
<i>Sergi Belbel</i>	18
<i>José Luis Alonso de Santos</i>	16

<i>Fernando Fernán Gómez</i>	16
<i>Fermín Cabal</i>	15
<i>Ernesto Caballero</i>	15
<i>Rafael Bernet i Jornet</i>	9
<i>Albert Boadella</i>	9
<i>Francisco Nieva</i>	9
<i>Rodolf Sirera</i>	9
<i>Miguel Romero Esteo</i>	8
<i>Antonio Onetti</i>	7
<i>Antonio Buero Vallejo</i>	6
<i>Ignacio del Moral</i>	6
<i>Javier Maqua</i>	5
<i>Ignacio Amestoy</i>	4
<i>Alvaro del Amo</i>	4
<i>Rodrigo García</i>	4
<i>José M<sup>a</sup> Rodríguez Méndez</i>	4
<i>Francisco Orts</i>	3
<i>Paco Sanguino y Rafael González</i>	3
<i>Pere Calders</i>	2
<i>Ignacio García May</i>	2
<i>Fernando Mansilla</i>	2
<i>Domingo Miras</i>	2
<i>Andrés Ruiz López</i>	2
<i>Javier Tomeo</i>	2

Además de los arriba indicados, un total de veinticinco autores recibieron un voto.

Las respuestas nos fueron remitidas por Alfonso Sastre, José Luis Alonsos de Santos, Fermín Cabal, Itziar Pascual, Adolfo Simón, Eduardo Pérez-Rasilla, Rodolf Sirera, José Ramón Fernández, Javier Maqua, Joaquín Hinojosa, Josep M<sup>a</sup> Benet i Jornet, Juan Serraller Ibáñez, Antonio Alles, Julio Fraga, José Gabriel López, Guillermo Heras, Juan Luis Mira Candel, Fernando Gómez Grande, Juan A. Ríos, Edel Gambín, Enrique Centeno, Alfonso Zurro, Mariano de Paco, César Oliva, Carla Matteini, Edison Valls, Etelevino Vázquez, Maxi Rodríguez, Jorge Saura, Juan Margallo, Francisco Valcarce, Carlos Alvarez-Novoa, Ignacio Guzmán Sanguinetti, Adolfo Díez Ezquerra, Angel Alonso Tomás, Antonio Arco, Paloma Pedrero, Andrés Manuel Presumido, Irene Sadowska y Carlos Lasarte.

Es difícil entresacar unas conclusiones de una encuesta de este tipo cuyos resultados, en todo caso, sólo tienen un valor indicativo. Sin embargo es clara la preferencia mostrada por la obra de José Sanchis Sinisterra, autor

no sólo de *¡Ay, Carmela!*, sino también de otros textos seleccionados por los encuestados. El resto de los resultados cabe situarlos entre lo previsible y es probable que no varíen mucho en otras encuestas del mismo tipo. Ernesto Caballero y Sergi Belbel son tal vez los autores más consolidados entre los de las últimas promociones y el prestigio de Alfonso Sastre se extiende también a esta época. Son, por contra, más llamativas las ausencias. La primera es la de mujeres. Ni una sola figura con más de un voto, lo cual es un dato preocupante para quienes defienden el progresivo afianzamiento de la dramaturgia femenina en nuestros escenarios. Otra es la de los autores que podríamos denominar de éxito o comerciales, dentro de lo relativo e impreciso de estos términos. Rafael Mendizábal, Juan José Alonso Millán, Santiago Moncada y otros son ejemplos del abismo que suele separar el éxito de público y el prestigio entre la crítica y otros sectores vinculados al teatro. No obstante, la interpretación de estos datos es un juego que dejamos en manos de los lectores.

*Consejo de Redacción*

#### **IV. BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES**

## RELACIÓN DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS EN LA I, II Y III MUESTRA

### I MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

**FERNANDO Y ALVARO AGUADO**

«Con las tripas vacías»

por *Morboria Teatro*

**J. L. ALONSO DE SANTOS**

«Dígaselo con valium»

por *Pentación*

**A. BUENO Y A. IGLESIAS**

«En la ciudad sodada»

por *Teatro Guirigai*

**ANTONIO BUERO VALLEJO**

«El sueño de la razón»

por *Centre Dramàtic de la Generalitat  
Valenciana*

**FERMÍN CABAL**

«Travesía»

por *Producciones Candela*

**ERNESTO CABALLERO**

«Auto»

por *Teatro Rosaura*

**J. CRACIO Y Y. MURILLO**

«Una cuestión de azar»

por *el Centro Andaluz de Teatro (CAT)*

**EDUARDO GALÁN**

«Anónima sentencia»

por *Deglobe S.L.*

**SARA MOLINA**

«Cada noche»

por *Teatro para un Instante*

**DANIEL MÚGICA**

«La habitación escondida»

por *P.M.S. Producciones S.A.*

## II MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

J. L. ALONSO DE SANTOS

«Hora de visita»

por Pentación S.A.

LUIS ARAUJO

«Vanzetti»

por C.C.C.K.

BERNARDO ATXAGA

«El caso del equilibrista que no podía dormir»

por Maskarada

ANTONIO BUERO VALLEJO

«Las trampas del azar»

por Enrique Comejo

ERNESTO CABALLERO

«La última escena»

por E. C. Producciones

MAITE CARRANZA

«Cachetes»

por Els Aquilinos

ANGEL CERDANYA

«Yo soy así»

por El Sueco

LLUISA CUNILLÉ

«Libración»

por Cae la Sombra

A. LIMA

«Las siamesas del puerto»

por Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV)

VICENT MARTÍ XAR

«Ves i vents»

por Xarxa Teatre

JAVIER MAQUA

«Papel de lija»

por Margen

SARA MOLINA

«Tres disparos, dos leones»

por Teatro para un Instante

MIGUEL MURILLO

«Un hecho aislado»

por Arán Dramática

FRANCISCO NIEVA

«Manuscrito encontrado en Zaragoza»

por Fin de Siglo/Teatro del Laberinto

MIQUEL OBIOLS

«Datrebil»

por Achiperre

CÁNDIDO PAZÓ

«Reinas de piedra»

por Ollomoltranvía

ALFONSO PLOU

«Carmen Lanuit»

JOAN RAGA

«La familia Vamp»

por Visitants,

J. M. REIG Y J. L. MIRA

«Caso de bola»

por Jácara-Del Blau

MAXI RODRÍGUEZ

«The currant 3»

por Toaleta Teatro

PACO SANGUINO Y RAFAEL GONZÁLEZ

«Metro»

por Moma Teatre

ALFONSO SASTRE

«¿Dónde es, Ulalume, dónde estás?»

por Eolo Teatro

P. TABASCO Y B. SANTIAGO

«Variaciones o también Merlín Sufrió de amores»

RAÚL TORRENT Y FERRÁN RAÑÉ

«Dicho sea de vaso»

por Dar Dar

ALFONSO ZURRO

«Retablo de comediantes»

por la Jácara

## III MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CARLOS ALBEROLA Y PASCUAL ALAPONT

«Currículum»

por Albená

ERNESTO CABALLERO

«El Insensible»

por Janfri Topera

BERNARDO ATXAGA, SERGI BELBEL,

ERNESTO CABALLERO, PEPE ORTEGA Y

ALFONSO ZURRO

«Por mis muertos»

por Teatro Geroa y Teatro de la Jácara

EUSEBIO CALONGE

«Obra Póstuma»

por La Zaranda

PERE CASANOVAS, PERE ROMAGOSA Y

TONI ALBÀ

«Rusc, el maleficio del brujo»

por La Pera Llimonera

XAVI CASTILLO Y CESCA SALAZAR

«Pánico al centenario y tres eran tres»

por Pot de Plom

PATI DOMENECH

«Michin y las nubes»

por la Machina

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, ANGEL SOLO,

RAFAEL LASSALETTA Y PABLO CALVO

«Sangre iluminada de amarillo» (Tras Macbeth)

por Yacer Teatro

RODRIGO GARCÍA

«Notas de cocina»

por La Carnicería Teatro

EMILIO GOYANES

«La Luna»

por Lavi e Bel

LLUIS LÁZARO

«Soy de España»

por Culebrón Portátil

VICENTE LEAL GALBIS

«A la paz de Dios»

por Apiti-Pitinna

CRISTINA MACIÀ

«Revolución en Galeras»

por La Carátula

JORGE MÁRQUEZ

«La tuerta suerte de Perico Galápagos»

por Uroc Teatro

ADOLFO MARSILLACH

«Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?»

por Pentación S.L.

VICENT MARTÍ XAR

«El señor Tornavis»

por Volantins

ANTONIO ONETTI

«Salvia»

por Cuarta Pared

JOSEP PERE PEYRÓ

«Quan els paisatges de Cartier-Bresson»

por Morel Teatre

JORDI PESSARRODONA

«Parasitum?»

por Gog y Magog

ANTÓN RIEXA

«El silencio de las xigulas»

por Legaleón

MAXI RODRÍGUEZ

«Oe, oe, oe!»

por Toaleta Teatro

JORDI SÁNCHEZ

«Krämpack»

por L'Idiota

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

«Marsa, Marsal»

por El Teatro Fronterizo

ALFONSO SASTRE

«Los dioses y los cuernos»

por Producciones «Ñ»

## ENCUENTROS Y SEMINARIOS

### I MUESTRA

- *«En torno al autor»*
  - *«El autor y la didáctica de la escritura»*
  - *«El autor y el proceso creativo»*
  - *«El autor y los medios de comunicación»*
- *«Modelos de Gestión para la difusión de la Dramaturgia Contemporánea: la Convención Teatral Europea»*

### II MUESTRA

- *«El teatro de Francisco Nieva»*
- *«Teatro infantil»*
- *«En memoria de Lauro Olmo»*
- *«Cine y Teatro»*
- *«La traducción de textos teatrales»*
- *«Edición y distribución de textos teatrales»*

### III MUESTRA

- *«Encuentro con Alfonso Sastre»*
- *«Escribir teatro en la Comunidad Valenciana»*
- *«Crítica teatral y dramaturgia contemporánea»*

## TALLERES DE DRAMATURGIA

### I MUESTRA

- *Impartido por Sergi Belbel*

### II MUESTRA

- *Impartido por José Luis Alonso de Santos*

### III MUESTRA

- *Impartido por José Sanchis Sinisterra*

## V. EDICIONES DE LA MUESTRA



## EDICIONES DE LA MUESTRA

### COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

- N.º 1.- «Auto» de Ernesto Caballero
  - N.º 2.- «Metro» de Francisco Sanguino y Rafael González  
«Un hombre, otro hombre» de Francisco Zarzoso  
«Anoche fue Valentino» de Chema Cardena
  - N.º 3.- «Después de la lluvia» de Sergi Belbel
  - N.º 4.- «Los Malditos» – «Las madres de mayo van de excursión» de Raúl Hernández Garrido
  - N.º 5 «D.N.I.» – «Como la vida misma» de Yolanda Pallín
- Precio del ejemplar: 800 pesetas

### CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 1

Precio del ejemplar: 800 pesetas

### PEDIDOS:

Secretaría de la  
MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL  
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS  
C/. Tucumán, 18  
03005 – ALICANTE (ESPAÑA)