



ORGANIZA:



EXCMA.  
DIPUTACIÓN  
PROVINCIAL  
ALICANTE



AYUNTAMIENTO  
DE ALICANTE



GENERALITAT  
VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA,  
EDUCACIÓ I CIÈNCIA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

INstituto Nacional de los Derechos Culturales y de la Música



Caixa de Ahorro  
del Mediterráneo



Fundación Arco



COLABORA:



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

División General del Libro, Artes y Música



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA



ASOCIACIÓN VALENCIANA  
DE PRODUCTORES  
DE TEATRO Y MÚSICA

Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea

nº 2

# Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea

# nº 2

ISSN 1137-0742



771137 074004

**CUADERNOS DE  
DRAMATURGIA  
CONTEMPORÁNEA  
Nº 2**

V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL  
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 1997

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Guillermo Heras  
Fernando Gómez Grande  
Juan A. Ríos Carratalá

Edita:

V 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>I. Los autores y la dramaturgia actual</b>	
I.1. Carles Alberola, «Vivir más intensamente» .....	7
I.2. Luis Miguel González Cruz, «La cicatriz» .....	9
I.3. Raúl Hernández Garrido, «Los surcos de la lluvia» .....	17
I.4. Yolanda Pallín, «Pareja de hecho» .....	31
<b>II. Dossier Antonio Gala</b>	
II.1. Juan A. Ríos Carratalá, «Breve crónica de un homenaje» .....	35
II.2. Hazel Cazorla, «Gala: dramaturgo del sentimiento: .....	39
II.3. Andrés Peláez Martín, «Algunas constantes en el teatro de Antonio Gala» .....	47
II.4. José Romera Castillo, «Sobre Antonio Gala» .....	53
<b>III. En torno al teatro</b>	
III.1. José A. Sánchez, «La transformación de la mirada en la escena contemporánea» .....	57
III.2. Fernando Gómez Grande, «Informe sobre la promoción de la escritura dramática contemporánea en Francia» .....	69
<b>IV. Actividades de la Muestra</b>	
IV.1. Carla Matteini, «Ocho autoras en busca de rigor» .....	91
IV.2. Juan A. Ríos Carratalá, «El autor/director de escena» .....	109
<b>V. Balance de Muestras anteriores</b> .....	117
<b>VI. Ediciones de la Muestra</b> .....	125

## VIVIR MÁS INTENSAMENTE

*Carles Alberola*

«Escribir es un largo combate, perdido de antemano, con las sombras». No lo digo yo, lo dice el maestro Gonzalo Suárez. Dicha afirmación tal vez sea la mejor lección de dramaturgia que he recibido nunca, algo que trato de recordar cada vez que empiezo a escribir un texto dramático.

Al igual que el saltador de altura, que siempre termina su competición derrotado por la caída del listón, cuando doy por finalizada la escritura de un texto siempre me siento vencido por aquello que quería contar, e incluso, en alguna que otra ocasión los personajes, que cuando los imaginé por primera vez confiaron en mí, ahora desde las palabras definitivas en el papel me llaman traidor. Sencillamente, esto es algo con lo que hay que vivir.

Ortega y Gasset dijo: «La conciencia de su propia relatividad es en el hombre inseparable de la conciencia postuladora de lo absoluto». Esta aparente contradicción habita en mí y cobra vida cada vez que me enfrento con un folio en blanco, incluso en este momento al escribir estas líneas. Cuando logro superar ese vanidoso anhelo de vencer a la muerte mediante una obra venerada por la posteridad es cuando consigo disírtular de ese angustioso viaje por la oscuridad en el que se ha convertido cada alumbramiento de un nuevo texto dramático.

Para escribir, tan importante es tener algo que contar como sentir la necesidad existencial de hacerlo. En mi caso puedo ser radical en este aspecto porque no escribo por oficio sino por asfixia, por amor o por dolor. No sabría decir si una cosa es mejor o peor que otra, pero si sé que ésta es la única manera en la que puedo ser creativo. Puedo pasarme meses sin escribir una sola palabra hasta el momento de sentirme plenamente motiva-

do. Para ponerme en funcionamiento no sólo necesito una buena idea, una historia y unos personajes que me atraigan, me resulta imprescindible sentir un fuerte impulso vivencial por contar aquello que he imaginado. Algo que me ayuda enormemente en este sentido es encontrar la forma verbal y visual que me permita contar todo aquello, no de la mejor manera posible sino, de la única forma correcta. De nuevo lo absoluto luchando con lo relativo.

El necesario enamoramiento de cada proyecto teatral del que hablo guarda relación con el hecho de que, durante dos o tres años, voy a tener que convivir con él en las distintas fases del proceso: los preparativos, la escritura, los ensayos y las representaciones. Todo esto es debido a que a través de Albena Producciones, productora que comparto con Toni Benavent, sé que voy a poner en escena cada nuevo texto y por lo tanto necesito sumergirme en proyectos que me interesen a todos los niveles. Esta posibilidad de montar inmediatamente todos los textos que escribo tiene sus ventajas e inconvenientes. Si por un lado conozco a los actores para los que voy a escribir y con los que además podré ir reescribiendo el texto durante los ensayos, también he de decir que dicho texto queda acotado de manera escrita por las posibilidades de producción y, como no, de exhibición.

Artísticamente, creo que todo autor escribe una sola obra a lo largo de su trayectoria. En unos casos es más visible que en otros según el creador mire hacia fuera o hacia dentro en el momento de escribir. Yo soy de los que miran hacia dentro, y he de reconocer que una de mis constantes ha sido la de hablar de la dificultad en algunos hombres de distinguir la ficción de la realidad, de aquello vivido o solo imaginado. Supongo que esto guardará relación con el hecho de vivir sumergido a diario en la ficción desde los catorce años aproximadamente. Estoy seguro de haber pasado más horas frente a la televisión, en el cine, en el teatro, leyendo y, ahora, escribiendo, actuando y dirigiendo, que en lo que podríamos llamar «realidad objetiva». De manera inconsciente esta vivencia se ha apoderado de gran parte de los textos que he escrito aunque, lógicamente, también hay otras muchas cosas en ellos que todavía no han sido desarrolladas. El poder identificar artísticamente la creación de un autor genera opiniones contradictorias que me gustaría señalar. Unos, los entusiastas, lo resumen diciendo que tienes estilo propio, mientras que los otros, los detractores, lo hacen diciendo que siempre cuentas la misma historia. Sencillamente, hay que vivir con ello, pero sin grandes sufrimientos.

Por último, en estas notas desordenadas, me gustaría decir que escribir no es otra cosa que reescribir. Es observar, escuchar, apuntar, volver a escuchar, preguntar, apuntar de nuevo, olvidar, recordar, imaginar, soñar, inventar, apuntar... En definitiva, escribir es inventar una nueva realidad y, por encima de todo, es una manera de vivir más intensamente.

## LA CICATRIZ

### *Héroe versus psicópata*

**Luis Miguel González Cruz**

Registremos las pruebas. Sigamos sus rastros.

¿Qué diferencias existen entre los músculos tensos, plenos de esteroides, que lucen los personajes interpretados por Sylvester Stallone o Schwarzenegger en sus películas y las arrugas que supuran pus del Freddy de Viernes 13 o los muertos vivientes de Hellraiser?

Muy pocas, por cierto. Parece que las fibras participan de la misma materia, fabricadas en la misma falla, hechas de la misma tensión, del mismo deseo. No parece haber mucha diferencia entre el príncipe y el monstruo de los cuentos medievales, entre el bueno y el malo de las películas y cuya síntesis encontramos en el mutante Robocop, héroe y monstruo a la vez o, seguramente, ninguna de las dos cosas. O, quizás, tan sólo la segunda: el mayor monstruo que se pueda imaginar. En cualquier caso, éste es el tipo de personajes que protagonizan los relatos dramáticos comerciales de fines del siglo XX.

La ausencia de profundidad y de estructura motivacional en los personajes protagonistas del cine de consumo contemporáneo es el pan nuestro de cada día. Los guiones de Hollywood, esa gigantesca máquina generadora de relatos bajo la cual se formaron trabajadores del guión, el drama y la novela, colonizaron el inconsciente no sólo de Occidente, sino de todo el orbe civilizado. Y ahora, por extraño que parezca, y, paradójicamente, cuando mejor se pagan, esos mismos guiones están peor cuidados y contruidos de una manera chata y convencional. Si esto es lo que ocurre con los relatos dramáticos comerciales, ¿qué ocurre con el así llamado cine de culto y el teatro? Seamos claros: el arte dramático siempre ha sido popular

o ha estado en estrecho contacto con el pueblo y las masas. Es decir, los relatos artísticos siempre han crecido en función de los relatos comerciales pues sus medios de producción, en cuanto a capacidad financiera, distribución y participación de autorías diversas los emparentaban. El arte dramático ha sido siempre arte y negocio a la vez, por lo que no sería de extrañar que viéramos reproducidos en los textos más valiosos las mismas construcciones que pueblan los productos penados para el consumo masivo.

Y así es. En la escena y en las pantallas más selectas de este fin de milenio, cuando vemos moverse a los personajes, caracteres que se desarrollan a través de una línea de acción, aunque más profundos, convulsos, verosímiles, interesantes y complejos que en los productos de consumo masivo, no encontraremos tampoco nada que se parezca a un héroe. Desde luego, un héroe es justo todo lo contrario a un villano, pero tampoco tiene mucho que ver con los personajes interpretados por Stallone o Schwarzenegger. El teatro y el cine dan, pues, la espalda a su mejor y más duradero invento, a su pieza fundamental y constitutiva, al pilar del relato: al héroe.

¿Qué tiene que ver el héroe con el relato? ¿Qué relación pueden tener aparte de la simple de la cohabitación durante siglos? Y, sobre todo, ¿qué relación existe entre la desaparición del héroe y la de los relatos?

El cine y el teatro tradicionalmente se han estructurado a partir de formas narrativas. A diferencia de la narrativa y la poesía, el cine y el teatro, a pesar de todos los magníficos y sabrosos experimentos que ha dado este siglo y el anterior, tienen por obligación que vivirse en la escena, precisan de la acción. La estructura y gestión de la acción se construye por medio del conflicto y su visión diacrónica da lugar a la narración; y lo que se narra son relatos, lo que Aristóteles denominaba *fábula*. Aquí encontramos la primera falla, el primer rastro de manierismo postclásico: El mejor conflicto es el que puede darse entre el protagonista y el antagonista; entre el héroe y el villano. Si estas diferencias se diluyen, si el conflicto se debilita, si el héroe no es tan héroe o el villano tan villano, la narración también desfallece. ¿Qué clase de relatos, de fábulas, ofrece el teatro en las puertas del siglo XXI? Está bien claro que los únicos coherentes y de calidad apuntan hacia la muerte del teatro. Las experiencias escénicas de Tadeusz Kantor, un artista contemporáneo en la más estricta acepción del término –nada sospechoso, pues, de actividades retrógradas– recorren casi todas las aventuras que el teatro contemporáneo ha sufrido en el último siglo. Su lucidez le llevó a bautizar, pocos años antes de su fallecimiento, el teatro del futuro: *El teatro de la muerte*. O, quizás, la muerte del teatro. Pero esas últimas experiencias, no sólo aceptaban la muerte del teatro como arte de vanguardia, sino que también, en un gesto místico, auguraba una nueva vida para el teatro después de casi tres siglos de todo tipo de experimentos. Kantor volvía a en-

lazar de nuevo con el teatro clásico, con el teatro que trata de lo no cercano, lo no epidérmico, lo no verosímil; con el teatro que habla no de lo posible sino de lo verdadero, no tanto de personas como de cifras, un teatro no realista ni naturalista. Kantor, renegando de las prácticas vanguardista en que desembocó el teatro naturalista del siglo XIX, retomó el teatro de la muerte. El teatro del relato, en suma. El panorama del arte dramático contemporáneo, retratado por el dramaturgo polaco se resumía en las siguientes apreciaciones: *Somos testigos de una leva en masa de comandos de artistas, combatientes callejeros, artistas de choque, artistas carteros, escribidores, viajeros de comercio, saltimbanquis, encargados de oficinas y agencias. En esta autopista de la vanguardia que ahora es oficial, el tráfico crece cada día y amenaza ahogarnos bajo un torrente de borrones insignificantes y pretendidos efectos teatrales. Está en su apogeo la Omnipresente Vanguardia.*

¿Qué es el relato? ¿Cómo son los relatos? Relatos hay muchos, algunos figurativos como los occidentales y otros completamente diferentes como los orientales o el resto de relatos, también occidentales pero no encuadrados en el concepto clásico del término. El relato clásico no ha sido, por otro lado, la única práctica válida de construcción de fábulas. Así, si rastreamos la historia del drama, relatos clásicos sólo han existido en Occidente en el siglo II antes de Cristo en Atenas, antigua Grecia, la poesía italiana del Renacimiento y el cinema de los años 1930 y 40, después de Cristo, en Hollywood, California. Mientras tanto, los relatos que han mantenido la civilización occidental han sido los reducidos al área popular, relatos preclásicos, como por ejemplo, las fiestas rituales que, asimiladas a la ortodoxia cristiana, se han celebrado en los pueblos de nuestra geografía. Lo común en todos los relatos propiamente dichos es lo que de alejamiento de lo real tienen. Todo relato que no certifique el lado irracional de lo real se deshincha en su propio e inicuo argumento (o Macguffin, como lo llamó el maestro Hitchcock), aunque también, toda narración debe responsabilizarse de la cifra, la traducción o transubstanciación de lo real en simbólica realidad. En una palabra, debe responsabilizarse del sentido. Si una obra no da sentido, ni es relato ni, posiblemente, arte.

Volvamos al cine comercial americano de nuestros días, la única práctica contemporánea de lo más parecido a un relato: Una historia conducida por un héroe que, a su vez, se enfrenta con un antagonista. Lucha y confrontación: tesis y antítesis por un lado y trayecto en el tiempo de un personaje protagonista. Más bien, creación del tiempo. El tiempo es el viaje del personaje protagonista en su cambio de fortuna. Pues bien, parece que la estructura, el molde, no ha cambiado en estos años, muy pocos, dicho sea de paso, pero hay algo que ya no se vive, que no se siente en las películas

comerciales y que se ha perdido. Hay algo que no funciona en estos filmes, y lo que no funciona es el héroe. Podemos afirmar, pues, que el héroe o no funciona o está desterrado por completo de los modernos relatos occidentales.

Quizás el héroe ya no valga para nada o quizás hayamos olvidado en qué consiste un héroe. Quizás el drama contemporáneo sea incapaz de escribir una historia que precise la intervención de héroes o éstos se han hinchado e inflado, vaciándose a la vez, en forma de músculos y tendones. O es que quizás el drama contemporáneo no sepa contar historias –relatos– y no necesita de nadie que *mueva o se mueva*, que *actúe* en esas fábulas que, por otro lado, se ve incapaz de contar. Quizás el drama contemporáneo ya no necesita la acción aunque sí de rapidez, brevedad y fragmentariedad o quizás sea que el drama contemporáneo es incapaz de moverse a lo largo de un relato y las historias se empantanen y quiebren sobre sí mismas. O, quizás, en el drama contemporáneo, la noción del tiempo –la función de generación del tiempo– se ha soslayado o perdido para siempre. El tiempo ha sido secuestrado por los cronómetros y se lo han arrebatado a los relatos.

Pero cuál es el papel que desempeña el héroe en un relato. Hemos quedado tan prendados con las caras de los villanos, con sus rostros desencajados, que hemos olvidado que un héroe no es un personaje monolítico, sin puntos débiles, sin fisuras, al estilo Rambo, y lo hemos enmascarado con el papel del psicópata. El héroe en los relatos clásicos sufría hamartías, errores, culpas que desataban, provocaban o desencadenaban la tragedia. En el cine clásico de Hollywood también ocurría así. El héroe no era una estatua, sino un personaje, la imitación de una persona real, *que no se distingue ni por su virtud ni por su justicia aunque tampoco cae en la desdicha por su maldad y perversidad, sino por alguna falta*, según Aristóteles. En la hamartía del héroe se inscribe la espoleta que genera la tragedia, y en la fuerza, el reconocimiento y la acción del mismo personaje, se hilvanaba el relato o, mejor dicho, el desenlace del relato, con lo cual el héroe era, pues, la costura del relato. El héroe era, de este modo, la cicatriz del relato. Donde no hay relato no hay héroe, luego no hay costuras, no hay suturas, ni hay cicatrices. Y si no hay cicatrices no hay heridas, existen sólo cuerpos abiertos, heridas sangrantes, miembros en descomposición.

El villano, por seguir con la nomenclatura acuñada por el cine clásico americano –por otro lado la única poética razonable construida en los últimos siglos– era la figura que contrapuesta al héroe. De alguna manera constituía el otro yo del héroe. Antagonista y protagonista, podríamos decir, son los dos lados –opuestos– de la misma cicatriz. Lo que cose la herida –la sutura– sería el relato. Ambos son, pues, parte de la misma cicatriz y participan de la misma herida. Uno a un lado y el otro en el contrario, pero la herida es la misma y la lucha, más que la victoria de uno u otro, contribuyen

a la unión, a cicatrizar la herida, a dar sentido al relato. Así, Edipo paga sus culpas con la herida sangrante de sus ojos mientras Tiresias, también ciego, es el reflejo, el negativo fotográfico, de Edipo. Ethan, el personaje interpretado por John Wayne en *The Searchers* de John Ford, vive atormentado por la culpa de un incesto y con la herida abierta del asesinato de su familia y el secuestro por parte de los indios de su sobrina Debbie. Al otro lado del desierto, en algún lugar inconcreto le espera un antagonista cortado por el mismo patrón y con un nombre significativo: el jefe Cicatriz.

Sin embargo, en los relatos dramáticos contemporáneos el antagonista es un villano monolítico y villano para siempre. Un villano increíble, imposible, de villanía esquizoide, pero un villano que ocupa, en el plano de la identificación, el mismo lugar del héroe que, en estos relatos, no existe por ningún lado o es un vulgar monigote. Es, pues, el villano el que ocupa el lugar del héroe creando un personaje nuevo, un personaje con una gran fuerza y poderoso atractivo. Atrae porque es villano y ocupa el lugar del protagonista: el de la identificación narrativa. Ocupa el lugar del padre perverso sadiano. Es una máquina devoradora que ocupa el lugar del héroe. Es el psicópata.

Los relatos crean las necesidades de la sociedad que los genera o, al menos, ordenan sus escalas de valores. No es extraño que, cuando triunfan los psicópatas y desaparecen los héroes en los relatos –tanto en textos de uso masivo como en textos artísticos de complejidad y calidad alta– aumentan las noticias sobre pedofilia y abusos a menores en los mass media. Parece ser que el psicópata es el único personaje que puede encandilar al público que vota y sufre en silencio a la extrema derecha en Francia, al que asiste, mando a distancia en ristre, al crecimiento fascista-televisivo en Italia o al público que observa, tolerante, la corrupción o las piras de turcos que se levantan en el Ruhr. Si esto es así, pocas esperanzas nos quedan, no sólo de ver un cine y un teatro interesante, sino de vivir en un país libre. El público, tanto el que tiene a Stallone como héroe, a Freddy Kruger como santo de sus pesadillas o el que asiste, entusiasta, a las proyecciones de *El silencio de los corderos* o *Lost Highway* y a las representaciones de *Greek* o *Roberto Zucco*, es un público que ha olvidado ya el significado de la palabra honradez y sólo puede comprender las vivencias del psicópata, el único personaje verosímil por su crudeza real, por su fragmentariedad y por su diversidad e inconstancia en el carácter: el villano en su variante esquizofrénica.

No hay costura para el relato ni para el goce. No existe relato y, sin él, no existe el goce. El psicópata no para de devorar y no deja, como su antecedente sadiano, de sentirse insatisfecho. Toda la producción dramática de los últimos dos siglos es un lamento herido ante la imposibilidad del goce. Parece como si el relato fuera el creador del mito del goce y el héroe el que,

sufriendo la aspereza de lo real, cerrara, con su cicatriz, el relato. O, si no, qué hizo Edipo al salir del habitáculo donde reconoció sus faltas y la horrenda presencia del cuerpo muerto indignamente, ahorcado, de su esposa Yocasta. Lo más fácil hubiera sido el suicidio, pero esto ya no le estaba permitido. Salió al ágora con la cicatriz en sus ojos. Llevó a cabo un acto teatral, es decir, un acto de sentido: dio sentido/cicatriz en el exterior a lo insoportable que había presenciado en el interior de su propio palacio. ¿Qué ocurría con Ethan en *The Searchers* de John Ford? El héroe, tras haber luchado por volver a fundar una familia, es expulsado de ella y del relato. Deícticamente una puerta oscura se cierra dejando al héroe en plena calle, en pleno desierto, castigado a vagar eternamente en los límites del relato.

Quizás el cine nos refresque la memoria por la inmediatez visual que nos proporciona. Recordemos a sus actores. No eran personajes impolutos ni curtidos en gimnasios. En la mirada o en la sonrisa reflejaban la cicatriz. Los rostros de Humphrey Bogart o Randolph Scott eran una cicatriz, John Wayne tenía más heridas de balazos en su cuerpo que un torero cornás o el honor de Gary Cooper era manchado por una línea amarilla en «El honor del capitán Lex» mucho más sangrante que cualquier herida. No eran rostros deseables ni deseantes. Eran rostros que reflejaban la amargura del dolor. Eran rostros que afirmaban su renuncia al goce.

Quizás, para recordar personajes similares haya que volver a leer la *Ilíada*, la *Odissea*, Prometeo encadenado, La *Orestíada*, Edipo Rey, *Antígona*, la *Poética* de Aristóteles, el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz o leer la recreación que, de ese momento, idea Tadeusz Kantor: *El momento en que un actor apareció por primera vez ante un auditorio fue un momento revolucionario y de vanguardia. Del círculo común de las costumbres y ritos religiosos, de las ceremonias y actividades lúdicas, sale Alguien que acaba de tomar la temeraria decisión de separarse de la comunidad cultural. Sus móviles no eran ni el orgullo ni el deseo de atraer la atención de todos. Es un rebelde, un objetor, un herético, libre y trágico por haber osado quedarse sólo con su suerte y su destino. Y agregamos: Con su papel. Frente a los que se habían quedado de este lado se ha levantado un hombre. Exactamente igual a cada uno de ellos y, sin embargo (en virtud de alguna operación misteriosa y admirable) infinitamente lejano, terriblemente extraño, como habitado por la muerte, cortado en dos por una barrera que no por ser invisible resultaba menos aterradora e inconcebible: una barrera tal que su verdadero sentido y horror no pueden sernos revelados más que por el Sueño. Los hombres vieron su imagen, chillona, trágicamente payasesca, como si se vieran por primera vez, como si acabaran de verse a sí mismos, fue, con seguridad, una conmoción que se podrá calificar de metafísica. Esa imagen viva del hombre, saliendo de las tinieblas, siguiendo su marcha adelante,*

*constituía un manifiesto radiante de su nueva condición humana, sólo humana, con su responsabilidad y su conciencia trágica, midiendo su destino con una escala implacable y definitiva: la escala de su muerte. Ésta es una magnífica descripción de lo que es un héroe.*

Aristóteles venía a decir que el drama (una traducción al griego de lo que hoy los americanos, en su particular poética, llaman «movie») era mimesis de la realidad, y que los caracteres de los personajes también respondían a esa noción de imitación. Pero imitación no es copia, sino representación. Y esa representación siempre está regida por una dirección moral, por un pensamiento, que decía Aristóteles. Y éste es el último punto de la falla en el relato contemporáneo y lo que la moral contemporánea niega. Hamartía y Anagnórisis son términos que también tienen una traducción moral cercanas a la de pecado y penitencia. El hombre contemporáneo no quiere que le den lecciones de moral en el arte sin saber que el arte no es otra cosa que moral. O enseña moral o enseña amoralidades, pero no puede hacer otra cosa que dar vueltas sobre actos que provocan juicios morales. Arte y religión siempre han ido de la mano en todas las culturas. El arte creaba los mitos y los santos que las religiones precisaban, desde la Biblia hasta Ford. El relato mítico sujeta al YO en el deseo del sujeto del personaje, sujeta al sujeto; crea el personaje. El psicópata no es un personaje, es un cúmulo de ellos y se diluye en el todo, en el deseo de todo.

Así, una sociedad amoral y antirreligiosa olvidará a sus héroes, cree que no los necesita y, por tanto, olvida los relatos. Una sociedad así, dentro de poco tiempo, caerá en la cuenta, si no ha caído ya, de que no precisa, para nada, del arte.

De este modo; no podremos, pues, cambiar el arte. Lo único que se puede hacer es cambiar la sociedad.

¿Cómo?

Por medio del arte.



**Memoria fotográfica  
sobre la IV Muestra de  
Autores Españoles  
Contemporáneos**



Antonio Gala



NOSTALGIA DEL PARAÍSO, de Antonio Gala.

Centro Dramático Nacional. Dirección: Juan Carlos Pérez de la Fuente. (De izquierda a derecha): Ángel M. Sánchez, Amparo Rivelles, Mary Carrillo, Antonio Gala, Concha Velasco, Juan Gea y Juan Carlos Pérez de la Fuente.



ESTIMADA ANUCHKA, de Carles Alberola.

Compañía ALBENA PRODUCCIONS. Dirección: Carles Alberola.

En escena: Carles Sanjaime y Pepa Juan.



LOS BORRACHOS, de Antonio Álamo. CENTRO ANDALUZ DE TEATRO, Dirección: Alfonso Zurro.



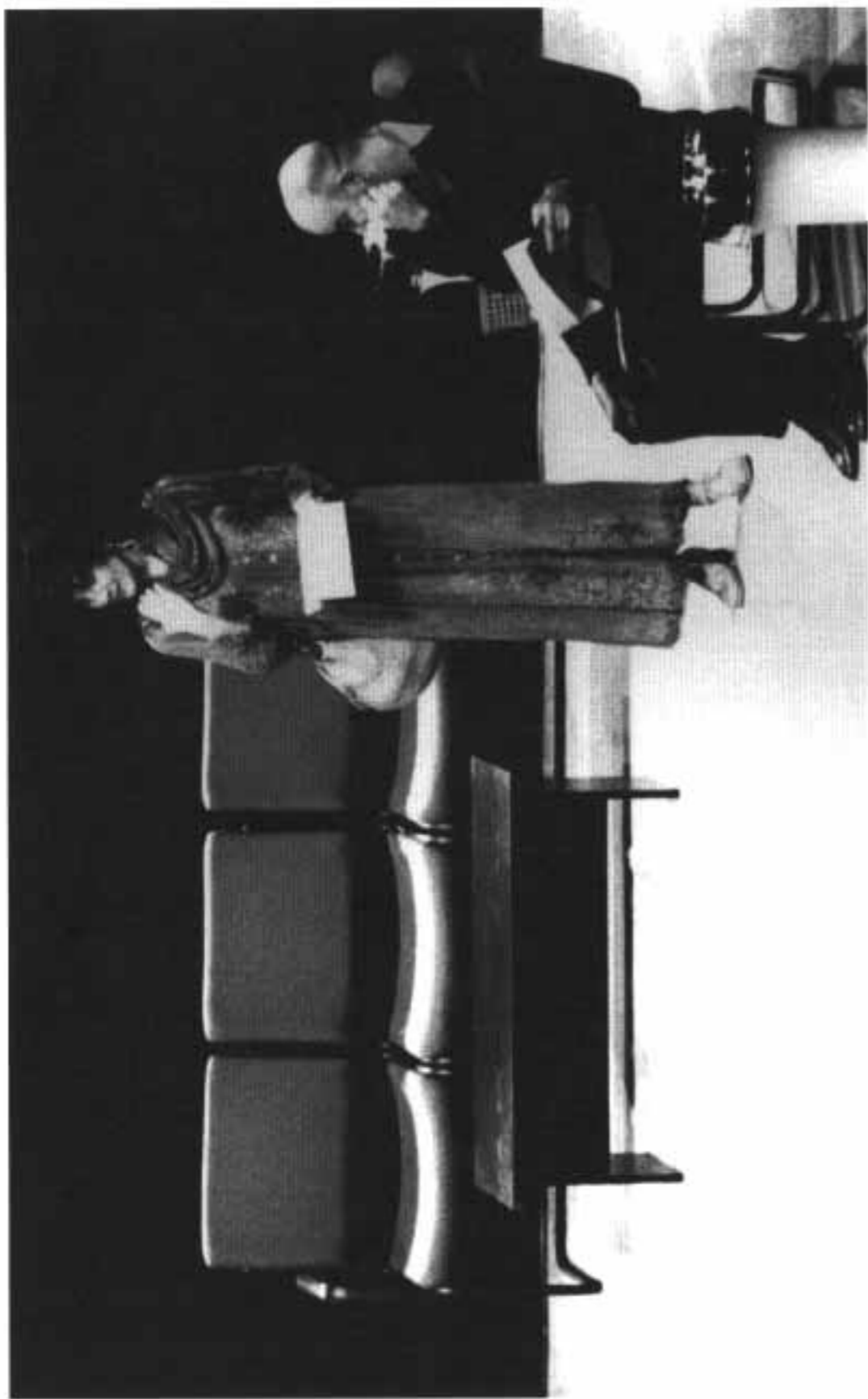
DESERTS, de Josep Pere Peyró. En escena: Tony Sevilla, Joan Antón Rechi y Marta Millá. Compañía: J. P. P. Dirección: Josep Pere Peyró.



ACERA DERECHA, de Rodrigo García.  
Compañía CUARTA PARED. Dirección: Javier G. Yagüe. En escena: Rolando San Martín y Raquel Sánchez.



EL URINARIO, de Francisco Sanguino.  
Compañía: MOMA TEATRE. Dirección: Carles Alfaro. En escena: Manuel Ochoa y Toni Misó.



DESTINO DESIERTO, de Ernesto Caballero.

Compañía: TEATRO DEL ECO/BARBOTEGI. Dirección: Ernesto Caballero. En escena: Ana Pimenta y Vicente Díez.



SEMINARIO «RECIENTES INCORPORACIONES A LA ESCRITURA ESCÉNICA FEMENINA EN ESPAÑA».

(De izquierda a derecha), Paco Zarzoso, Lola López, Margarita Borja, Beth Escudé, Paloma Pedrero, Yolanda Pallín e Itziar Pascual.



MESA REDONDA «EL AUTOR/DIRECTOR DE ESCENA».

(De izquierda a derecha), Juan Luis Mira, José Luis Alonso de Santos, Juan A. Ríos Carratalá, Juan A. Hormigón y Ernesto Caballero.



TALLER DE DRAMATURGIA. En el centro de la imagen Rodolf Sirera.

## LOS SURCOS DE LA LLUVIA

### ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EXPERIENCIAS EN LA ESCRITURA TEATRAL CONTEMPORÁNEA

*Raúl Hernández Garrido*

Con estas páginas quiero resumir y reflexionar sobre una aventura dramática que me ha tomado más de cinco años. Un trayecto de experiencia en el que he vivido un crecimiento en mi forma de entender la escritura y en el que he explorado nuevas (al menos, para mí) formas de expresión dramática. Pero antes quiero puntualizar ciertas cuestiones acerca de la necesidad y el papel del escritor teatral.

Me considero un escritor contemporáneo, es decir, que vivo y me siento afectado en mi escritura por las circunstancias que impone el tiempo en el que me emplazo. La gran revolución que desde comienzos de este siglo ha tenido lugar por el desarrollo de la labor y el papel del director de escena, y los grandes hallazgos que se han realizado de esta manera, han desplazado la autoría en teatro del campo del dramaturgo al del director, dando lugar también a abusos y enfrentamientos por todos conocidos. Uno de ellos es que, salvo notables excepciones, una gran mayoría de los directores (y muchos de ellos de los que se suponen «de vanguardia»), limiten el repertorio habitual de sus trabajos a textos no contemporáneos. Una de las «ventajas» evidentes de esto es que el director de escena no necesite enfrentarse a la siempre molesta presencia del autor vivo y encuentre más facilidad para, a su antojo, manejar (o manosear) y alterar (o atropellar) el texto, justificando como «búsquedas apasionantes» lo que, muchas veces, se queda en chapuzas irresponsables y efectistas.

Eso ha llevado al absurdo de la renuncia del dramaturgo. Así, muchos compañeros de mi generación (así se lo he escuchado a más de uno, en más

de una ocasión, no sin vergüenza ajena) aspiran a convertirse en simples guionistas del director de escena. Se plantean un necio vasallaje que tanto empobrece su labor como le ofrece un bien escaso al director de escena. Prefieren no decir nada a decir algo que moleste, sin darse cuenta de que el texto que molesta es el único que puede dar frutos. Esa renuncia se amplía a la Literatura, la nación natural de todo escritor. Se sienten tanto mejor cuanto más se amolde su texto a la puesta en escena que le va a subir sobre el escenario, sin darse cuenta de que la obra (ya sea dramática, narrativa, lírica, etc.) está obligada a tener vida propia y a alumbrar en el lector que la espera (y tanto el director como el mismo escritor son otros lectores más) aspectos que éste desconoce antes de su encuentro con el texto. Es decir, estar abierta a nuevas lecturas, a nuevas puestas en escena, a no agotarse, por no tener más que decir, el mismo día de su estreno.

No se puede renunciar a la Literatura, y el dramaturgo debe asumir su condición de escritor, de literato (no de retórico, en el aspecto negativo de la palabra): su obra ha de ser capaz de resistir mil lecturas diferentes, mil puestas en escena diferentes. En eso supera al director de escena, que difícilmente visitará su obra en más de una ocasión, y aún así sin agotarla, por mucho que arranque de ella nuevos sentidos, nuevos reflejos. La obra permanecerá virgen para nuevas lecturas, para nuevas puestas en escena. Como escritores que somos, debemos aceptar el hecho insoportable de que la obra que aparentemente nace de nuestras manos (más bien, entre nuestras manos) nos debe sobrevivir, debería estar viva mucho tiempo después de que nosotros nos hallamos desvanecido en el olvido.

El escritor sí que debe dejar manos libres a cada director que se atreva a poner en escena su obra. No debe ahogar ninguna nueva posibilidad de lectura que nazca a propósito de su texto. Sólo se debe examinarse la calidad del trabajo de puesta en escena, nunca su adecuación al gusto propio del escritor. El texto vivo se debe separar del ámbito demasiado protector del que se considera su autor, igual que se rompe el cordón que une al niño con su madre para que éste pueda desarrollarse como una nueva persona.

Mucho debemos aprender del periplo del director de escena: ellos nos han enseñado facetas inéditas de lo escénico que estamos obligados a asumir en nuestros textos y elevarlos de la fugacidad de la representación teatral al campo más duradero, con vocación de eterno, de lo literario. La experimentación, lo vanguardista, lo nuevo, debemos de buscarlo en el texto. Debemos volver al texto, y éste es un llamamiento no para otros sino para los escritores, que han olvidado muchas veces que eso es todo lo que nos corresponde. Y estamos obligados al texto. No esperemos de la puesta en escena lo que nosotros nos resignemos a no escribir o que no sepamos cómo hacerlo. Sólo centrándonos en el texto y ahondando en las máximas po-

sibilidades de éste podremos ofrecer a la escritura del director de escena la materia y las armas necesarias para que su trabajo pueda ser algo más que una simple y vulgar ilustración.

Tras tan impertinentes puntualizaciones que considero necesarias dadas ciertas confusiones que reinan hoy en día, quisiera examinar con algún detalle mi relación con la escritura del ciclo dramático «*LOS ESCLAVOS*». Con ello os invito a introducirnos en la urdimbre del trabajo de escritura y a ver la evolución de un trabajo sobre lo formal conectado a la busca de nuevos caminos para el sentido y la emotividad.

El concepto que inspira «*LOS ESCLAVOS*» nace en 1994 ante las cuatro esculturas de Miguel Ángel del mismo nombre que reposan en la Academia de Florencia. Debían formar parte del monumento funerario del papa Julio II, al igual que el Moisés y los otros dos esclavos que se pueden ver en el Louvre. Pero frente a la monumentalidad o la belleza manierista que se pueden apreciar en estas otras piezas, Miguel Ángel optó en las cuatro esculturas de Florencia por no completar su trazado y dejar a la vista las trazas de su propio trabajo como artífice y la rudeza sin moldear del mármol, adelantándose en esto a formas de entender el arte que el siglo XX ha reinventado. En los esclavos florentinos asombra la textura de la piedra, la pesadez de la materia contra la que luchan las figuras en un retorcimiento inútil que no les sirven para lograr escapar de una prisión demasiado real. Frente a ellos, la serenidad canónica del David, también de Miguel Ángel, una de sus obras más emblemáticas, ponía en evidencia aún más el propósito del escultor: esos seres que el cincel no ha dotado de una forma independiente de la materia que los conforma y que no llegan a ser personajes completos, pero que logran impresionarnos aún más en su debate contra su condición de criaturas.

Nació ahí el germen de una serie de obras (cuatro, evidentemente) en los que se diera esa torsión entre la sustancia y la forma. Periplos que se convertirían en indagaciones sobre lo trágico, esto es, de personajes encadenados a un destino fatal, prefijado, y que lucharían en los límites de la escritura por liberarse de este yugo que ellos no han elegido. No estaría en ellas ausentes el intento de introducir conceptos que la Física moderna probó hace ya ochenta años a través de la teoría de la relatividad de Einstein y los trabajos sobre mecánica cuántica de Heisenberg y Schrödinger. Nuevas maneras de considerar la realidad que afectan a nuestras visiones sobre el espacio, el tiempo y el principio de causalidad y determinación, aún dependientes del pensamiento newtoniano.

En el prólogo a la publicación en 1995 por la Fundación Gil-Albert, dentro de esta misma Muestra de Teatro, de la primera de las obras de este ciclo, «*LOS MALDITOS*» (obra que fue premiada con el Premio Calderón de



la Barca 1994 y que realmente comencé a escribir antes de éste primer momento de germen a que me he referido), Guillermo Heras la encuadró dentro de una dramaturgia de la violencia. Quiso referirse, sin duda, a una forma de escritura teatral que no respeta ninguno de los protocolos habituales en la escena heredados de la tradición del drama burgués: la personalización de los valores sociales a través del dibujo de los personajes; el seguimiento lineal de la trama, la cual responde al esfuerzo ordenador de cierta norma que acaba subsumiendo las aspiraciones individuales de los personajes; y el respeto de ciertas convenciones escénicas inamovibles, como es el escrupuloso vaciado de entre aquello que puede ser representado, de lo repulsivo, lo horroroso, lo desagradable, todo un movimiento de huida de los propósitos primeros del teatro - el momento mágico de acercamiento a lo real de todos y cada uno de los espectadores presentes en el hecho teatral.

Yo quisiera avanzar a posiciones más radicales y hablar de una dramaturgia de la destrucción. Por una parte, debido a una labor sistemática de acoso y desmantelamiento del personaje, en cuanto a llevarle, a través de un despojamiento implacable, a una posición extrema, a un límite en el que éste se muestre en su mayor grado de desnudez, indefensión y consecuentemente de verdad. Por otra, a la conciencia de la pérdida de la trama como principio sostenedor del desarrollo dramático, otra nota, como la anterior, sobre la que ya abundó el mejor teatro del siglo XX, pero que ciertas corrientes reaccionarias quieren poner hoy en duda. Sin embargo, lo que en el teatro de la vanguardia clásica se expresa como absurdo del sentido y juegos metateatrales, donde la búsqueda del sentido auténtico del texto debe buscarse por encima de él, en un lugar donde comparece el autor como nuevo personaje y se escenifica, deconstruyéndolo y desarticulándolo, el hecho de la escritura, debe ceder paso a nuevos lugares donde se exploren los límites de una nueva sensibilidad, ligada a la búsqueda de nuevas formas de catarsis, esto es, de volver a conjurar eso real, ese horror primordial, de nuevo, en el escenario. Una auténtica reconstrucción del hecho de la escritura. Y, precisamente por ello, una búsqueda que se debe dar a través de la indagación y experimentación de nuevas «técnicas» de escritura. El personaje, su relación problemática con el cuerpo del actor; las falsas unidades indivisibles del texto dramático, como son el personaje y la escena, examinando la unidad polisémica del espacio (y aquí la relación entre el espacio abstracto de la representación y su equívoca identificación con espacios realistas) y la variedad del tiempo de esa escena, tradicionalmente considerada como microestructura básica del discurso dramático, no sólo en sus aspectos de ordenación sino también de duración y frecuencia (algo prácticamente ignorado en lo dramático y que se supone más propio de lo na-

rrativo); la acción y la modalización del relato a través del punto de vista y la conciencia de los personajes que lo conforman; la figura del enunciador en el discurso del relato; matizando la cuestión de orden del discurso, todas las complejas relaciones entre el tiempo del discurso dramático y el tiempo en grado cero de la historia del cual es su objeto, así como la relación entre estos y la conciencia de los personajes y del mismo enunciador e, incluso, del enunciatario en su relación con el espectador, son conceptos que una nueva dramaturgia está obligada a revisar hasta sus más profundos cimientos.

Se le pide mucho al espectador en este nuevo teatro. Que se enfrente de forma activa a obras que le requieren como punto esencial en la organización del discurso, así como que se exponga a eso real, a ese punto de ignición que él debe reconocer en su experiencia. Nada que ver con el teatro que no deja nada para el espectador, que busca en él una figura pasiva de la que sólo se espera una respuesta comercial.

«LOS MALDITOS», primera pieza en el ciclo «LOS ESCLAVOS», narra la situación de un grupo militar de guerrilla aislado en la selva que, ignorado por el resto del mundo, han perdido consignas e ideales. Allí, sus personajes han sufrido más de lo que un hombre puede resistir y, desde ese estado último, retornan cuestiones básicas para el ser humano: aquellas que delimitan lo humano de lo animal. En ella, teatralmente, lo primero es dar cuenta de una atmósfera, de un clima. La selva lo inunda todo, y no sólo el escenario. La selva ha de hallarse presente hasta en el último rincón del lugar de la representación y borrar la seguridad de cualquier puerta de salida. No dejar pensar al espectador: esto ocurre aquí pero allá, afuera, más allá del vestíbulo, me espera mi coche, mi casa, mi trabajo. Al iniciarse la representación, los valores seguros desaparecerán para todos. No se buscará complacencia, dar espectáculo, divertir. Los que se queden, están llamados a sufrir en su carne y en su alma la peripecia de los personajes. El horror está ahí, a menos de un metro del espectador. Es imposible escapar. El texto exige que nadie salga indemne de la representación. Que los que han entrado como simples espectadores no abandonen la sala tal como han entrado, sino que cierto cambio llegue a operarse en ellos. Que se conviertan en receptores del Sacrificio que ante ellos tiene lugar, que dejen de pensar en actores, en máscaras, y en ellos se llegue a operar cierto misterio.

Además de la gran implicación que supone esta prueba por la que ha de pasar el espectador, a través de esta experiencia límite, el texto «LOS MALDITOS» también le busca e interpellándole lo asume. Pese a su «linealidad» expositiva, se plantean desde el mismo texto, desde la misma organización de la acción dramática, incoherencias, anomalías estructurales que atentarían contra su verosimilitud y provocan en el espectador el extraña-

miento frente al discurso de la obra, que sólo puede alcanzar un sentido a través de la inteligibilidad del que se sitúa en la posición de lector. Estas aperturas del texto afectan a su momento de arranque (lo que es la escena inicial describiendo el encuentro entre dos de los personajes principales se desvela, mediante un salto temporal implícito, como analepsis sobre el tiempo real de la primera escena o un sueño de uno de los personajes; esta misma escena se repite literalmente mediada la obra –¿falso cierre de la analepsis?–, incorporada a un momento distinto –y crucial– del desarrollo de la historia y encarnada en una situación diferente a la primera); y afectan también a su cierre que, como en ciertos estados energéticos de las partículas elementales ante la presencia de un campo externo, se desdobra en tres escenas totalmente antagónicas sobre una misma situación, cada una de las cuales con un balance diferente para el fin de la trama y la resolución de la relación entre los protagonistas, dejando la conclusión de la trama y su sentido abierto a la posibilidad de la ficción del relato y a los efectos contradictorios que esto pueda causar al espectador. Como en las esculturas de Miguel Ángel, el texto se retuerce sobre sí mismo, no se concreta como obra acabada sino como angustia de lo creado, torsión de lo representado en relación a esa historia fija e inalterable que debiera representar. Todo esto amplificado por el carácter épico de la historia, considerando que lo épico ha sido punto primero de desarrollo del relato en múltiples culturas, incluyendo por supuesto la nuestra, supone una consideración sobre un nuevo teatro –un nuevo relato– que busca en los orígenes de la Literatura sus referentes.

«*LOS ENGRANAJES*» (recientemente galardonada con el Premio Lope de Vega y publicada por la revista *ESCENA* en su número 40-41, correspondiente al verano del 97) es la siguiente etapa en esta búsqueda. En ella los planteamientos formales que aparecen de manera discreta conformando la macroestructura de «*LOS MALDITOS*» explotan en una miríada de escenas en las que el tiempo de la historia, en su linealidad, ha dejado de regir el orden de los sucesos. La obra explora exhaustivamente lo que sería una pequeña información en la página de sucesos del periódico. Un desgraciado caso de canibalismo (ocurrido al parecer realmente en la antigua Unión Soviética) propicia la creación de personajes, argumento(s), tramas y situaciones, dentro del marco de la más absoluta ficcionalidad, sin pretender la reconstrucción minuciosa y veraz del caso real. Algo similar a lo ocurrido con el «Woyzeck» de Georg Büchner, a la que esta obra debe tanto: no sólo por reconstruir desde la ficción las circunstancias de un suceso, sino también por su carácter fragmentario, su ensamble azaroso, en la que las escenas se siguen unas a otras sin una ilación evidente, sin seguir una progresión dramática o una temporalidad lineal. Se suceden en la obra los sal-

tos temporales, el desarrollo de escenas en paralelo, a veces situadas en tiempos bien distintos; el tinte onírico contamina de irrealidad escenas realistas. Ocurre en alguna de éstas que hay personajes que se incorporan simultáneamente a ambas escenas paralelas, desarrollándose y viviendo estos en un mismo momento dos conflictos diferentes con antagonistas diferentes y en tiempos diferentes, sin que la labor de enunciación recaiga sobre él, siendo simple figura del relato (la situación podría ser más simple si, en el mismo caso, él asumiera funciones de «narrador»). Se da entonces la conjunción de tres temporalidades: las dos representadas de la historia frente a una tercera, la propia del discurso del relato, que asume a las otras dos en una unidad superior y que, tal vez, se corresponda con la del actor en escena. Una coexistencia de anacronías que se plantea problemática en el cuerpo y la conciencia del actor, que no está en ninguno de estos tiempos y debe representar ambos. No es posible entonces un trabajo naturalista de la interpretación y se pone aún más en evidencia (y esto es una de las notas exclusivas de la escritura teatral frente a otras formas literarias) la radicalidad del cuerpo como objeto que se resiste al esfuerzo ordenador del relato, algo que se enfrenta desde su organicidad a un procedimiento literario. El teatro pone en escena, entonces, esa imposibilidad última de la Literatura como extraña al cuerpo, a la radicalidad de lo real.

El personaje se vive como conciencia dividida, escisión. Lo que Aristóteles llamó hamartía, culpa trágica, y que en «*LOS ENGRANAJES*» se vive como torsión, agonía de cierto conjunto de notas y síntomas que conforman una identidad humana (una cohesión de acciones) dentro de un discurso fragmentado. Disconformidad del «personaje» con la función que cumple (algo ya explorado de forma metaliteraria en la historia de la escritura dramática, y en general y hasta la saciedad, de la Literatura) y que la figura de un mediador, un ser real, el actor, permite llevar a sus últimas consecuencias. La última escena de «*LOS ENGRANAJES*» es inverosímil e incoherente con la trama que la precede. En ella, sin que nada permita catalogar esta escena como posible, anterior o ulterior a la trama tratada, se realiza para el personaje todo lo que éste siempre ha deseado y que hubiera evitado la tragedia previa en la cual ha sido tanto verdugo como víctima. El personaje –y la trama con él– se despoja de la ilusión de algo concreto y definido y se convierte, tomando términos de la mecánica cuántica, en espacio de probabilidad. Consecuentemente, el campo de la representación no se reserva ya para lo que «ha sucedido», sino que se amplifica como espacio escénico de la conciencia, de los deseos, los miedos, los más secretos pensamientos de los personajes, los cuales cobran vida problemática al ser encarnados por los actores.

Otra nota de «*LOS ENGRANAJES*» es el descubrimiento de un tiempo y un espacio escénico que abandona cualquier intento de simulación naturalista para reconquistar conceptos que la tragedia clásica griega había consagrado y las innovaciones realistas acabaron por ocultar. La triple unidad aristotélica, fuera de cualquier vulgarización de ser entendida como tiempo, espacio y acción «realistas», cobran así nuevo sentido. Esto será evidente en las dos siguientes obras de «*LOS ESCLAVOS*», englobadas a su vez con el nombre de «*LOS RESTOS*», que se conciben como un díptico que toma, renovándolos, procedimientos formales de la tragedia griega, al tiempo que en su temática acude al legado mitológico clásico. Las dos piezas que lo componen parten una del mito de Agamenón y el ciclo de Argos y la otra del de Fedra. Pero los tratamientos en sendas piezas son bastante diferentes, y asimismo no hay entre ellas ninguna relación argumental. Su nexo precisamente estará en esa diferencia de acercamiento al fenómeno de la antigua tragedia griega.

Actualmente el relato vive una crisis que puede ser letal para su pervivencia. Pasa por su desmembramiento y su fragmentación, y la suplantación de éste por «trozos de realidad» ofrecidos con toda su carga de rudeza y brutalidad por los medios informativos y los «reality-shows» televisivos. Acudir de nuevo al mito tiene su importancia porque éste supone un marco más general que permite la posibilidad de lo narrativo. También porque constituye un catálogo completo de situaciones y actitudes de la psique humana que nunca el curso de los siglos logrará superar; por la importancia que tiene en el rito, y éste en las formas de expresión teatral; y finalmente porque formula un Misterio que desde esa crisis del relato tenemos que empezar a reconsiderar.

En ambas obras juega un papel importante la revisión del mito. En ambas se focaliza ese momento en que lo cotidiano se entrecruza con lo mítico. El mito es un relato primero, ancestral. Una narración que establece un gesto fundador. Da cuenta de hechos que inauguran, que marcan un punto cero en el desarrollo de lo humano. En tiempos como los que vivimos, en que el hecho de la significación se desvanece, el que el mito resuene en situaciones cotidianas supone una epifanía en los personajes que les revela sus más ocultas motivaciones. Marca en el deambular por el sinsentido en que vagan una flecha, un destino. Lo azaroso converge con lo fatal.

En la primera de estas dos piezas, «*LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa*», la estructura del espacio sigue a la que se encuentra de forma persistente en todo el teatro griego y que en su estudio de la tragedia raciniana, que también seguiría ese modelo, tipificó Roland Barthes en su ensayo «*Sur Racine*». Distingue tres lugares trágicos: la Cámara, la Antecámara y el Exterior.

«La Cámara, resto del antro mítico, es el lugar invisible y temible donde está agazapado el Poder. Esta Cámara es a la vez la residencia del Poder y su esencia, porque el poder es sólo un secreto: su forma agota su función por ser invisible.»

La Cámara está contigua al segundo lugar trágico, que es la Antecámara, espacio eterno de todas las sujeciones, puesto que en ella es donde se espera. La Antecámara (la escena propiamente dicha) es un medio de transmisión: participa a la vez de lo interior y lo exterior, del Poder y del Acontecimiento, de lo escondido y lo extendido: apresada entre el mundo, el lugar de la acción, y la Cámara, lugar del silencio, la Antecámara es el espacio del lenguaje: es en ella, donde el hombre trágico, perdido entre la letra y el sentido de las cosas, dice sus razones. La escena trágica no es pues propiamente secreta, es más bien un lugar ciego, pasaje ansioso del secreto a la efusión, del temor inmediato al temor hablado: es trampa husmeada y por eso la postura que se impone en ella al personaje trágico es siempre de una extrema movilidad (en la tragedia griega el coro es el que espera, el que se mueve en el espacio circular u orquesta, situado ante el Palacio).

El tercer lugar trágico es el Exterior. De la Antecámara al Exterior no hay ninguna transición. De esta suerte la línea que separa la tragedia de su negación es delgada, casi abstracta; se trata de un límite en el sentido ritual de la palabra: la tragedia es a la vez prisión y protección contra lo impuro, contra todo lo que no es ella.

El Exterior es, en efecto, la extensión de la no-tragedia; contiene tres espacios: el de la muerte, el de la huida, el del Acontecimiento.»<sup>1</sup>

Vemos cómo esa comprensión antinaturalista del espacio crea un espacio funcional y no realista: el espacio de la tragedia no es un espacio habitable. El espacio de la representación es un lugar fronterizo entre el del secreto y el exterior. Lo que se moviliza en la tragedia es el deseo: una pulsión que empuja de adentro a afuera y una ley en lucha contra esa pulsión. Lo que exterioriza la tragedia es algo interno y común a todo ser humano. No le hace falta para ello ser teatro psicológico, porque su estructura en sí es psíquica.

«El núcleo de nuestra esencia está formado por el oscuro ello, que no se comunica directamente con el mundo exterior y sólo es accesible a nuestro conocimiento por intermedio de otra instancia psíquica. (...)»

La otra instancia psíquica, el denominado yo, se ha desarrollado de aquella capa cortical del ello que, adaptada a la recepción y a la exclusión de estímulos, se encuentra en contacto directo con el mundo exterior. (...)»

Su función psicológica consiste en elevar los procesos del ello a un nivel dinámico superior (por ejemplo, convirtiendo energía libremente móvil en energía ligada, como corresponde al estado preconscious.)<sup>2</sup>

De ahí el fin principal de la tragedia, tal como lo definió Aristóteles:

«La tragedia es mimesis de una acción noble y eminente (...) que por medio de piedad y temor realiza la purificación de tales pasiones.»<sup>1</sup>

La exploración que propone «*LOS RESTOS*» no es simple arqueología, sino una búsqueda de una forma de teatro viva y nueva, de procedimientos de la tragedia que el drama psicológico desde el siglo pasado ha desestimado o, en el peor de los casos, fagocitado y simplificado. Intenta rescatarlos para mostrar que hoy en día están mucho más vivos de lo que pretenda estar cualquier tipo de teatro más preocupado por una reconstrucción naturalista. Así, huyendo de una tradición impuesta desde el siglo XIX, se intenta prefigurar un teatro para el XXI que afianzaría sus pilares en modelos que existieron hace más de dos mil quinientos años.

«*LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa*» (al que se concedió ex-aequo el Premio de Teatro Rojas Zorrilla 1996 y fue publicado en 1997 por el Ayuntamiento de Toledo) trabaja así con la estructuración de la tragedia en episodios y estásimos.

«Las partes de la tragedia según su extensión, y en los que se divide separadamente, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y coral, que a su vez se divide en párodos y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias. (...)»

El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede la párodos del coro; episodio es una parte completa de la tragedia entre cantos completos del coro, y el éxodo es una parte completa de la tragedia, tras la cual no hay canto del coro; entre dos cantos, la párodos es el primer fragmento completo que dice el coro; el estásimo es un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el comos, una lamentación proveniente del coro y de la escena.»<sup>1</sup>

Tomamos aquí la diferencia principal entre las partes propias del coro, los estásimos, y aquellas que no lo son tanto de éste como de los personajes, los episodios. El Coro, entonces, distingue las partes de la tragedia rompiendo una estructura a base de diálogos. Para operar sobre esa diferenciación hay que entrar en profundidad sobre la cuestión de la funcionalidad que éste tiene en la tragedia. El Coro es lo más íntimo y lo más externo a la trama. Se personifica en figuras que están directamente implicadas en los sucesos que en ella acontecen. Así, en el «*AGAMENÓN*» de Esquilo el Coro está formado por los viejos que por razón de su edad, imposibilitados para la guerra, se han visto forzados a seguir en Argos. Desde esta posición se relaciona directamente con la acción, y así habla a los personajes de la tragedia: Clitemnestra, Agamenón, Egisto. Y siente zozobra tanto por el desti-

no del héroe como por el suyo, que sabe que se encuentra en estrecha conexión con el de éste.

Pero, al tiempo que se da esta personificación, pervive en él la primitiva función religiosa de artífice de un rito, que ya se declina como relato. Aparece entonces como narrador homodiegético y como tal es figura de la relación entre el texto y el espectador.

En «*LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa*» el lugar de los corales está ocupado por monólogos de los dos personajes, que tendrán una doble función:

- desarrollan, como monólogo, aspectos de la psicología e historia íntima del personaje.
- acercan el teatro al rito, y como tal, aproximan la situación de los personajes a la de sus correlatos míticos.

En el transcurso de la obra se alternan las escenas cotidianas, en las que los personajes al dialogar intentan retrasar el momento inevitable en que lo trágico se adueña de la situación. El diálogo dilata el tiempo previo a la emergencia de los efectos de la catástrofe. Frente a ese tiempo de la acción que los personajes intentan detener, el de los «episodios», tenemos el de los «estásimos», monólogos de los personajes, que profundizan y escarban en el pasado. Tanto el Vagabundo como la Muchacha, sus protagonistas, van rememorando los puntos nodales de su trayecto vital que al final les ha llevado a la tragedia. Forjando su hamartía que se liga al mito. El trasfondo más profundo del personaje se encuentra en la escritura con el destino trágico de los héroes míticos. Sólo en el monólogo encuentran su destino y la posibilidad de relato porque el espacio de lo cotidiano se encuentra anegado por lo real: eso donde nada puede ser escrito.

El espacio reconstruiría el propio de la escena en el teatro griego: el espacio del secreto, el interior del palacio, (allí donde yace el cadáver de la Madre-Clitemnestra) frente al espacio público, el espacio de la representación. Los personajes se reducen a dos, el Vagabundo y la Muchacha, bajo cuya piel laten las figuras del mito: Agamenón-Orestes / Electra-Ifigenia.

En la tragedia griega los héroes dialogan con un coro encabezado por el corifeo. Los actores se restringen en Esquilo a dos, aumentando a tres en Sófocles y Eurípides. En «*LOS RESTOS FEDRA*» se reducen los personajes del relato clásico a sus protagonistas, Fedra e Hipólito. El personaje de Teseo se vive como ausente y el resto es incorporado por el Coro, que también amplifica y convierte en real el miedo, la angustia, el deseo que atraviesan la conciencia de la protagonista. El Coro, que también interviene, comenta y modifica la acción, personifica por una parte los otros personajes que intervienen en la acción, acompañando la peripecia de Hipólito, y por otra,

en el caso de Fedra, es una voz que comenta y vive con ella su trayectoria, esta vez más íntima. De alguna manera es, voces sin cuerpo, una materialización de la psique de la protagonista. Cumple una doble función entonces y, además, diferenciada para cada uno de los dos personajes que intervienen en la tragedia.

Un detalle característico de «*LOS RESTOS FEDRA*» es la ausencia a través de sus ochenta páginas de acotación alguna. El texto diálogo se convierte en la única guía para su inteligibilidad. Esto quiere ser punto de referencia de un recorrido en el que he ido despojando a la escritura dramática de otro texto que no sea el delegado a los personajes, lo que debe de ser dicho en la trama, al tiempo que se reniega de la injerencia de la didascalia. Se busca con esa «parquedad» un acercamiento a la palabra-acción, la palabra que, nacida de la acción, es a su vez su artífice. Por otra parte, se quiere delimitar con ello de forma drástica los límites del autor dramático. Nunca más esas acotaciones impertinentes que en un diálogo se crean obligadas a matizar «riendo», «triste», «emocionado», «impasible». Por otra, no estar pendiente de elegir una acción mecánica cuando lo que se ha de hacer es dar el marco para una acción física (en el sentido stanislavskiano del término). El autor debe saber hasta dónde llega su parcela para cultivarla de la manera más exquisita que sea capaz (y esta parcela es la de la Literatura), sin inmiscuirse en otros cometidos que no son el de su oficio. Nada más estúpido que leer en un texto, a estas alturas de la Historia del teatro, «izquierda y derecha, las del espectador».

La estructura de «*LOS RESTOS FEDRA*», en cuanto a disposición de las escenas que la componen, no sigue un modelo prefijado como ocurría en «*LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa*», sino que se ajustaría a un patrón cronológico que es el del relato que se establece afín al mito y, en última instancia, al desarrollo interno de la conciencia de la protagonista, si bien la intervención del coro seguirá fijando las partes de la tragedia en su aspecto más externo. La historia se proyecta desde un pasado de tan remoto casi tan legendario como el de la hija de Minos para llegar a la culminación del destino de Fedra, convertida en una nueva Piedad, acunando entre sus brazos el cuerpo moribundo de su hijastro, de aquél que de ninguna manera pudo ser su amante, mientras el barco de Teseo regresa desde la muerte a puerto. Se crea así una nueva figura mítica a partir de elementos tomados de mitos precedentes. La trayectoria de los personajes, y sobre todo el de Fedra, es una trayectoria trágica. Se pronuncia el cambio de fortuna y a través de éste se perfila su personalización, después de ese proceso ya hablado de «desmantelamiento», de dejar indefenso al personaje dentro de la trama.

Este es el trayecto que comenzó en 1992 con los primeros planes de «*LOS MALDITOS*» y que cierro en este año con el reciente punto final a la escritura de «*LOS RESTOS FEDRA*». Un viaje en el que, aparte de trabajos cinematográficos y televisivos, he visto estrenadas dos obras cortas: «*CALIBÁN. MIL. NOVECIENTOS. NOVENTA. SEIS.*», pesadilla «ciberpunk» sobre elementos de *LA TEMPESTAD* de Shakespeare en la cual, siendo el Tiempo su temática principal, se jugaban los mismos recursos técnicos que en «*LOS ENGRANAJES*»; y «*LA PERSISTENCIA DE LA IMAGEN*», sobre la fotografía y el problema de lo escópico, escrito teniendo muy presentes los trabajos de la fotógrafa Sophie Calle. Ambas obras con dirección de Carlos Rodríguez. Un viaje que ha coincidido con la escritura de mi primera novela, «*ABRIERON LAS VENTANAS*», a la cuál no le son ajenas muchas de las consideraciones vistas en el presente artículo. Todo un ciclo bien definido en cuanto a ambiciones y recursos desde el cuál, en el momento de cerrarlo, ignoro los derroteros que siga en mis próximos escritos. De alguna forma, he planteado en todas estas obras problemas, investigaciones y temáticas cuyo examen creo que debe ser columna vertebral de una forma de escritura nueva, avanzadillas en la búsqueda de una nueva sensibilidad. La Literatura, ya sea narrativa o teatro, se nos ofrece como una gran extensión apenas explorada y que sólo espera escritores, directores, lectores, espectadores, etc. con el suficiente coraje y valentía como para internarse en ellos. El mayor delito sería rechazar esta invitación, negarnos a ser lluvia para esta tierra virgen.

## NOTAS

1. BARTHES, ROLAND: *El Hombre raciniano*. Prólogo a JEAN RACINE: *TEATRO*. Alaguara Clásica.
2. FREUD, SIGMUND *Compendio del Psicoanálisis*. Tercera parte, Cáp. VIII. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. Editorial Orbis, 1988.
3. ARISTÓTELES: *Poética*, Canto VI. Edición de Aníbal González Pérez. Editora Nacional, Madrid 1984.
4. ARISTÓTELES: *Poética*. Canto XII.

## PAREJA DE HECHO

*Yolanda Pallín*

No sé si escribo teatro o no escribo teatro. No sé si alguien puede escribir teatro. No sé si el teatro se puede escribir. Ni siquiera sé si el teatro existe, aunque generalmente hablamos de él como si fuera algo más grande que nosotros, algo respetable y mágico que nos ennoblece y da sentido a nuestra insignificante vida.

Lo que sí creo que existen son los textos, los ensayos, las funciones, los espectáculos y hasta el público. Como verán, soy mucho más optimista de lo que habían pensado al principio. Pero el teatro... qué quieren que les diga... a veces sí.

Hace no mucho, un amigo mío que estaba escribiendo un texto para un espectáculo que él mismo iba a dirigir, me dijo que no quería que fuera teatro. ¿Cómo que no?, le pregunté yo. ¿Y qué quieres que sea?. No sé, me respondió. Otra cosa. A él le parecía que aquel texto, fragmentario y contado directamente al público no podía ser teatro. Pues muy bien. Lo pintamos de verde y le ponemos un lazo. A mí me da lo mismo.

Utilizamos las palabras para entendernos y la mayoría de las veces nos hacemos un lío. Y ya ven qué magnífico principio de teatralidad. (Que conste que no he osado decir la palabra mágica).

Yo escribo textos. Textos contaminados. A veces parecen carne y otras pescado, pero también me gustan el marisco, la fruta y las hortalizas. Supongo que soy infiel por naturaleza y creo que de manera bastante natural. Mi amigo también quería ser infiel; lo estaba deseando.

Y ahora que lo pienso, es posible que uno sólo pueda ser infiel cuando hay algo a lo que ser fiel. Tal vez, entonces, yo sólo sea una falsa infiel, una

herencia del pensamiento posmoderno : de todos es sabido que de la libertad al libertinaje no hay más que un paso.

Es muy probable y sigue sin preocuparme.

Y aquí estamos pues, liberados de las reglas, habiendo abolido las fronteras intergenéricas, disfrutando de las ventajas innegables de la más salvaje metatextualidad y empeñados en hacer teatro. Es decir, suponiendo que existe.

Otro chico simpático me comentaba hace todavía menos que mi mayor problema como autora es que dejo demasiada libertad al director. El quiere decir que mis textos hacen aguas por todos lados pero algo ve en ellos, o en mí, oh terrible duda, que le impide ser tan directo. Todos los directores, me recordó, son tontos, y hay que tratarles como tales no dándoles opción. Muchos autores, los que escriben teatro mayormente, piensan que hay una única lectura posible y que ésa está en su texto. Claro, así sí. Así se siente uno verdaderamente importante, el auténtico artífice, la piedra angular. Todo está en los libros, como en el título de aquel programa de la tele.

Yo tengo mi teoría. Creo que esta bonita afirmación de que el espectáculo es el texto les viene a muchos de un insuperado complejo de inferioridad. Si el director puede hacer esto y aquello ¿qué he hecho yo? Conclusión : no confían en sus textos. No confían en el texto.

Otra cosa es que algunos directores sean flojillos; como muchos autores, actores y médicos del seguro. Esa no es la cuestión.

Mis problemas ante el hecho de escribir textos son muy básicos. Una serie de ellos son de carácter general y otros dependen de cada texto en concreto. Cuando escribo no me planteo grandes asuntos. Luego sí, todos lo hacemos en los debates.

Cuando escribo, lo que me preocupa de verdad es establecer lazos para que por debajo de lo dicho pueda emerger un pensamiento bloqueado, un pensamiento que a menudo ni siquiera lo es, un pensamiento que no se atreve a serlo. Me preocupa que alguien diga lo que no ha dicho nunca y que cuando lo haga se convierta en definitivo e irreversible. Me preocupa que alguien se dé cuenta de que ha hecho algo, me preocupa que alguien haga algo, o que no haga nada y podamos percibir su imposibilidad.

Necesito el texto reticente, la sugerencia que indica que lo que ocurre es aquello de lo que los personajes no hablan, porque la desorientación me resulta activa y capaz de producir enfrentamiento, de sexos, de clase...; y extrañamiento. Contradicción. Y por lo mismo, por la contradicción, tampoco me parece absolutamente imprescindible. Siempre hay un texto que carece de todo ello y merece el espacio y el tiempo: la interacción en escena. Suelen ser perlas.

Cada texto concreto es una pregunta concreta. Escribo porque no sé. Creo que si supiera, lo supiera, sea lo que sea, no escribiría. Tendemos a creer que la realidad es un continuo articulado que podemos definir cómodamente. Esperamos la solución final, el compromiso claro y sensato. Los anuncios publicitarios nos proponen todo tipo de mecanismos ingeniosos. Estar al margen de ese discurso es una decisión moral y política.

El que escribe textos tarde o temprano ha de enfrentarse al problema del lenguaje. Las palabras son lenguaje. Las frases son lenguaje, estructuras articuladas y significativas que se organizan en otras estructuras mayores. Eliges ésas y no otras. El qué es el cómo. Creo que se ha abusado del término lenguaje poético. Es natural que nos moleste porque con frecuencia se ha utilizado peyorativamente, como si el lenguaje fuera por un lado y lo que ese lenguaje expresa por otro. Como si el texto fuera la traducción de una realidad extratextual. Una metáfora.

El texto posee una lógica propia, se rige por unas reglas que no tienen por qué ser psicológicas. La fatalidad está más allá de lo psicológico. El humor también. Cuando alguien dice algo sobre un escenario, tarima o ruedo, da igual, y otro escucha, lo que se dice no es natural: es un producto humano, el resultado de una acción de voluntad; o varias. Siempre es artificial por más que se intente disfrazar su naturaleza. Eso no quiere decir que sea mentira. El lenguaje pretendidamente naturalista también es convencional.

Yo quería decir que el texto dramático es un texto artístico. Pero me estaba dando una sofoquina. Será de puro pudor. Hasta ahora sólo he hablado de textos, sin etiquetas y de repente, zas, dos pedazos de adjetivos de toma pan y moja. Tal vez sea mejor que me refiera a textos literarios con vocación dramática. Artesanía fina. Esto no les gusta nada a los autores de teatro, ya lo sé, por eso no quiero generalizar. La verdad es que tampoco me siento con ánimos para inventarme una nueva etiqueta, sobre todo porque cuando le pones a una realidad un nombre pseudocientífico, estás dejando fuera otra serie de realidades que no se ajustan a la definición. Todo nombre es una definición. Una especie de matrimonio.

Mis textos, dramáticos, peripatéticos o simbióticos, no son teatro. No son hasta que con ellos se hace un espectáculo. Mientras tanto son textos. Yo creo que a todos los textos les pasa lo mismo, pero no lo digo por no ofender. Ni siquiera creo que haya que montar todos los textos que parecen dramáticos, y esto sí que es una afirmación poco popular. En serio, a menudo he disfrutado más de la lectura de un buen texto que del montaje que luego han hecho de él. Nos ha pasado a todos. Y hay magníficos textos que no parecen dramáticos y merecerían un espectáculo.

Cualquiera que no me conozca pensará que soy una autora de ésas que llaman de gabinete y tal. No me importa. Tampoco me parece especialmente noble no serlo. Pringarse con la producción es un marrón considerable y el que esté libre de culpa que tire la primera piedra.

Utilizamos los nombres de las cosas para poder entendernos. Nos casamos para convivir dentro de una cierta legalidad. Hay quien escribe teatro para ser fiel a sus principios. Yo quisiera mantener conmigo misma una pareja de hecho.

## BREVE CRÓNICA DE UN HOMENAJE

*Juan A. Ríos Carratalá*

La IV Muestra de autores españoles contemporáneos decidió homenajear al dramaturgo Antonio Gala como reconocimiento público de su brillante trayectoria teatral. Desde que en el ya lejano 20 de diciembre de 1963 estrenara en el María Guerrero *Los verdes campos del Edén*, bajo la dirección de José Luis Alonso, han sido numerosos los éxitos de un autor popular y al mismo tiempo reconocido por la crítica. Con tal motivo, se decidió rendirle un sencillo homenaje en esta edición de la Muestra con la puesta en escena de *Nostalgia del Paraíso*, «juego dramatizado» dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente y basado en textos de diferentes obras –*Petra Regalada*, *Carmen Carmen*, *La vieja señora del Paraíso*, *Anillos para una dama*, *Samarkanda*, *¿Por qué corres*, *Ulises?*– del autor cordobés relacionados entre sí por los sentimientos y las vivencias de las mujeres, «una obsesión y una debilidad» para Antonio Gala, según el director.

*Nostalgia del Paraíso* fue un montaje efímero, pues sólo se representó el 19 de noviembre en el Teatro Principal de Alicante, y supuso la primera presencia del Centro Dramático Nacional en la Muestra. La interpretación, o lectura de los diferentes textos, corrió a cargo de tres actrices tan destacadas y protagonistas de anteriores obras del autor como son Amparo Rivelles, Mary Carrillo y Concha Velasco –acompañadas en el escenario por Juan Gea y Ángel M. Sánchez–, quienes se sumaron así al homenaje a un autor que, según Juan Carlos Pérez de la Fuente, «lo es todo. Y su contrario. Culto, hablamos de la cultra más o menos esotérica –la del conocimiento histórico– pero también popular, social y radical defensor de la libertad individual; Marat y Sade a un tiempo. Antonio Gala es un autor dramático».

La presencia del autor cordobés en Alicante para recibir el homenaje de la IV Muestra tuvo el lógico eco tanto en la prensa local como en la na-



cional. En las diversas reseñas y entrevistas publicadas con tal motivo, Antonio Gala manifestó que le horrorizaba la palabra homenaje y que no se consideraba una vieja gloria, «porque yo nunca estoy mirando al pasado». Añadió que todavía no había cumplido los ochenta, «la cifra ideal para estos actos que para mí son jubileos o jubilaciones» este tipo de homenaje doméstico, casero, simpático y cordial».

Preguntado sobre el estado del teatro español, Antonio Gala lo calificó como «agónico» y necesitado de «ayuda y compañía». No obstante, se mostró contrario a impulsar políticas de subvenciones, ya que, en su opinión, eso significa ponerle trabas a la libertad creadora: «Cuando el Estado subvenciona siempre acaba hipotecando la cabeza de alguien». «Me declaro partidario del teatro privado. No es un problema de falta de dinero, sino de espectadores: sin público, el teatro no existe», señaló. Antonio Gala también hizo alusión a la falta de educación teatral de la gente: «Hay que darle a la gente lo que le apetece, pero no se le puede trasladar de Benavente a Beckett, porque es como Pinito del Oro sin red», evitando así que se sienta atraída por propuestas más superficiales pero mejor presentadas. Por ello, y teniendo en cuenta que el hecho dramático cumple una función social según Antonio Gala, el teatro ha de ser reflejo de la sociedad que intenta retratar, y adaptar sus proyectos a las nuevas necesidades y demandas. En ese sentido, abogó por un teatro de autores jóvenes, hecho por jóvenes para un público joven. Explicó que una de sus últimas obras, *Los bellos durmientes*, la escribió porque en España no había gente joven que abordara temas jóvenes. Antonio Gala terminó su rueda de prensa en Alicante reivindicando el valor de una expresión artística que para él es la máxima expresión de un colectivo y de su forma de entender el mundo: «El teatro es arte de participación y solidaridad en cuanto sensible a la existencia de un auditorio en libertad. Es un hábitat cultural como concreación directa de la vida de nuestra cultura. Y es nuestra memoria y nuestra profecía».

La crítica periodística acogió con reservas el citado montaje dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente. La premura con que fue elaborado para la ocasión y la escasa entidad dramática de una selección de textos meramente recitados desde los atriles provocaron cierto rechazo en unas reseñas que echaron de menos un montaje verdaderamente teatral. Recordemos el problema que para los organizadores de la Muestra supone encontrar cada año un «espectáculo vivo» y digno de algunas de las obras del autor homenajeado en la correspondiente edición del certamen. Simplemente no había nada con estas características para elegir y se optó, con la mejor voluntad, por un montaje que al menos nos recordó algunos de los textos más destacados de la producción de Antonio Gala.

Según M<sup>a</sup> José Ragué Arias, «El espectáculo inaugural fue un éxito como manifestación popular, como homenaje a Gala. No fue un espectáculo teatral (...) No fue una producción teatral, no fue una obra de teatro aunque sí fue un espectáculo...» (*El Mundo*, 20-XI-1996). Santiago Fondevila consideró *Nostalgia del Paraíso* como un espectáculo «sin razón de ser que supuestamente tenía una dramaturgia pero que era como un *pachword* textual plano y con pretensiones pero sin emoción alguna» (*La Vanguardia*, 20-XI-1996). Rafael González en su crítica señaló que «*Nostalgia del Paraíso* es un montaje fugaz, realizado únicamente para homenajear en Alicante a Gala, y ese carácter de propósito obstinado se le nota tanto que es casi inútil seguir hablando de él». Su conclusión es que fue un espectáculo «demasiado lento, solemne, aburrido» (*La Verdad*, 20-XI-1996). Bastante más favorable fue la crítica escrita por José Ferrándiz Casares para el periódico local *Información*. En la misma se reconocen las limitaciones que supone una expresión teatral reducida casi exclusivamente a la voz y el gesto facial. Pero el citado crítico subraya que en los textos de Antonio Gala siempre asoma de pronto el apunte poético, convenientemente subrayado por las tres magníficas actrices que intervinieron. Este último aspecto es también reconocido por los demás críticos, quienes elogiaron sobre todo la labor de Concha Velasco.

En definitiva, un bienintencionado espectáculo que estaba sujeto a inevitables limitaciones y que, en cualquier caso, nos permitió reencontrarnos con algunos de los textos más conocidos de Antonio Gala, quien al final del acto pronunció unas palabras para agradecer el «doméstico» homenaje que se le había dado. Sirva esta breve crónica para recordarlo y los dos artículos que vienen a continuación, escritos por sendos especialistas universitarios en el teatro del autor cordobés, para recordarnos desde las páginas de *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* algunos de los aspectos más destacados de su producción dramática.

## GALA: DRAMATURGO DEL SENTIMIENTO

*Hazel Cazorla*

A lo largo de una carrera teatral de unos treinta años en la que ha estrenado unas veinte obras, desplegando una gama variadísima de decorados, intrigas y formas dramáticas, Antonio Gala se ha dedicado con fidelidad absoluta a la expresión de ciertos ideales humanos. Desde el primer estreno de *Los verdes campos del Edén* (1963) hasta el más reciente, el de *Los bellos durmientes* (1994), el teatro de Gala ha revelado una constancia admirable en la dramatización de una visión íntegra e inviolable, que se deriva de una convicción inquebrantable acerca del valor supremo del amor y de la libertad, sin los cuales, insiste, no hay vida que sea realmente humana. En toda su creación teatral Gala ha proclamado el derecho de todo ser humano a buscar la felicidad auténtica en el amor y a cumplir libremente su propio destino. Estos temas, desde luego no son exclusivos al teatro de Gala: ¿en qué se distingue, entonces? Más que nada, por su esencia metafórica, por ser Gala un autor que nos habla por símbolos, por imágenes, como el poeta que es. Las más de sus obras son espléndidas alegorías que aluden a nuestras realidades contemporáneas bajo un disfraz de tipo histórico o mitológico.

Antonio Gala, a diferencia de, por ejemplo, Antonio Buero Vallejo, no ha escrito exclusivamente para el teatro: siempre ha cultivado la poesía, aunque no la ha querido publicar hasta recientemente. Es conocidísimo como ensayista en la prensa periódica y como guionista para programas televisivos. Incluso ha abandonado, en algún momento, su interés por el teatro: su carrera teatral se ha visto interrumpida por dos periodos de cinco años cada uno (de 1967 a 1972 y de 1975 a 1980) en que se ha ausentado deliberadamente de los carteles, y, más recientemente, de 1988 a 1992, Gala parecía haber abandonado el drama para estrenar exclusivamente obras

musicales. Sin embargo, volvió a los escenarios en 1994 con una comedia en la que la música vuelve a asumir un papel secundario al diálogo, lo que había caracterizado tantas obras anteriores.

Antonio Gala se lanzó a la fama como dramaturgo en 1963 con su primer estreno, *Los verdes campos del Edén*, una comedia galardonada con el prestigioso Premio Calderón de la Barca, causando gran polémica entre los críticos por ser una obra que no se conformaba a las normas del teatro realista de aquel momento. En ella existen ya los elementos que van a configurar el mundo dramático galiano, principalmente el concepto del drama como metáfora visual y conceptual, es decir como alegoría. La acción de esta comedia se desarrolla en un espacio francamente irreal, un panteón mortuario, habitado por seres marginados de la sociedad, en una época y un sitio que quedan sin definir pero que coinciden con rasgos de la España contemporánea. Este lugar encerrado, claustrofóbico, sitio para los muertos, no para los vivos, es el primero de muchos fondos escénicos que ofrece el teatro de Gala como una metáfora de una España sin libertad: una cárcel psíquica. Como sus contemporáneos de la llamada «generación realista», Gala siente siempre una profunda preocupación por la falta de libertad: coincide con ellos en su sentido ético, aunque no en el estético.

Un segundo elemento que caracteriza muchas obras posteriores de Gala y que hace su aparición en *Los verdes campos del Edén* es la figura de un forastero misterioso que precipita la acción al llegar con un mensaje revolucionario, subversivo del orden establecido. Juan, protagonista de la obra, llega de no se sabe dónde, ofreciendo esperanza y consuelo a los desamparados, alojándolos en su única posesión; el panteón que ha heredado de sus abuelos. La acción avanza por una serie de episodios que recuerdan, de forma deliberadamente anacrónica, escenas y personajes del Nuevo Testamento cristiano. El protagonista, por ejemplo, se llama Juan, como el Bautista del Evangelio, a quien se parece también por ser, los dos, mensajeros que salen del desierto, anunciando un nuevo reino de amor.

El tema del amor, entrelazado con el tema de la libertad de cada ser humano para poder buscar su auténtica felicidad en el amor, los dos temas tan claramente expuestos en la obra inicial de Gala, van a formar el eje conceptual de su teatro entero. Pero lo que más distingue su dramaturgia es el lenguaje inimitable, lleno de una gracia andaluza, con que transforma todo lo que toca. Alejandro Casona fue el primero en usar la palabra «poesía», al defender *Los verdes campos del Edén*, hablando de su «carga fresca de humor, de poesía y de ternura»<sup>1</sup>. El lenguaje metafórico de Gala ha seguido ejerciendo su embrujo a lo largo de su carrera como escritor, hasta inspirar a un crítico reciente a describirlo como «preciosa coherencia lingüística»<sup>2</sup>. Con varios estrenos en los cuatro años siguientes, Gala se esta-

bleció como escritor de importancia pero en 1967, cuando su drama *Noviembre y un poco de yerba* sufrió un rotundo fracaso de taquilla, decidió retirarse, temporalmente, de los escenarios.

Después de esta primera ausencia de los carteles, Gala volvió en 1972 al teatro madrileño, triunfando con cuatro estrenos en rápida sucesión, y consagrándose como dramaturgo de gran prestigio entre el público y la crítica: al enorme éxito de *Los buenos días perdidos* (1972) siguieron tres piezas: *Anillos para una dama* (1973), *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974) y *¿Por qué corres, Ulises?* (1975). En estas tres últimas comienza su autor a explorar un teatro de tipo histórico-mitológico por el que ha demostrado posteriormente una inclinación especial, exponiendo algunos de los rancios fanatismos y prejuicios seculares que siguen haciendo imposible una sociedad donde todos sean libres para buscar su auténtica felicidad, un mundo ordenado por el amor, la compasión y la tolerancia.

En *Anillos para una dama* Gala destruye y luego recrea con otro significado el mito de Jimena, viuda del héroe medieval, el Cid, convirtiéndola en una encarnación de la España de la posguerra civil. *¿Por qué corres, Ulises?* reconstruye el mítico retorno de Ulises de la guerra de Troya que aquí sirve de alegoría de la misma guerra civil española, ya lejana. El héroe queda convertido en un viejo militar, física y moralmente gastado, que sigue soñando con las glorias de su pasada juventud en un mundo reacio a sus valores y dominado por una juventud para la que «la Guerra» de sus padres ya no significa nada. La acción de *Las cítaras colgadas de los árboles*, una obra de dimensiones trágicas, se sitúa en tiempos de los Reyes Católicos y la obligada unificación de España, aludiendo metafóricamente a la sociedad española de la posguerra inmediata del siglo veinte, ideológicamente tan escindida y moralmente tan herida como la del dieciseis. En las tres obras Gala relata una historia de amor, sea el papel del amor sexual en el destino de los individuos o el del amor al prójimo, sinónimo de caridad y tolerancia, en el destino de las naciones.

La acción de *Los buenos días perdidos*, la pieza que inauguró esta época tan triunfante en la carrera galiana, se desarrolla, como *Los verdes campos del Edén*, en un tiempo y un lugar irreales pero que reflejan, poéticamente, la realidad contemporánea española de inseguridades políticas y sociales en el ocaso del régimen franquista. Es una obra denunciadora de la falsedad en muchos contextos. La metáfora visual que emplea Gala es la de una sacristía de parroquia pobre, sin funciones religiosas, convertida, a base de muebles de plástico, en una vivienda/barbería para el sacristán (cuyo oficio es el de barbero del pueblo), su joven esposa (niña ingenua, mentalmente atrasada), y la madre de él (mujer muy ordinaria, ex-dueña de una casa de lenocinio de baja categoría). En este local cerrado, sin vista al ex-

terior, que respira fuerte ambiente eclesiástico, irrumpe un joven de fuera, un campanillero alegre, que trae un mensaje de amor, de ilusión y de liberación individual, simbolizada en el sonido de las campanas. En este caso, la promesa del mensajero resulta falsa, al desaparecer el ladrón sin despedirse, llevándose lo poco de valor que tiene la parroquia y dejando tras él una estela trágica. En un gesto que nos recuerda a la Melibea de Rojas, la joven Consuelito, desilusionada y desesperada, se suicida, tirándose desde lo alto del campanario, lugar simbólico de sus sueños de amor y de libertad. No es difícil ver en la antigua sacristía hecha vivienda, como en el panteón de *Los verdes campos del Edén* y en el caserón destartado de *Las cítaras colgadas de los árboles* una metáfora de una España anquilosada, atrapada en unas estructuras rancias e inmóviles. Los confines reducidos de estos espacios sombríos nos hablan visualmente de encierro, de cárcel psíquica o moral.

Entre 1975 y 1980, años de gran emoción política en España por la muerte de Franco y la transición a la democracia, «el público vivía su propio drama en las calles»<sup>3</sup>, observó Gala posteriormente, explicando su propia ausencia de los carteles y refiriéndose a las manifestaciones callejeras, las pintadas murales y los mítines de aquella época. El verdadero teatro se estaba produciendo fuera de los teatros, pero para el año 1980 Gala juzgó propicio el momento para su vuelta a los escenarios, estrenando en sólo dos años los tres dramas que se publicarían en 1983 bajo el título de *Trilogía de la libertad: Petra Regalada* (1980), *La vieja señorita del Paraíso* (1980) y *El cementerio de los pájaros* (1982). En cada uno de los tres, siempre dentro de una estructura metafórica, el autor nos ofrece una perspectiva distinta sobre el posible futuro de una España liberada del franquismo, dándonos tres avisos acerca de lo difícil que iba a ser, dada la experiencia histórica del país, reaprender a vivir y a convivir con los demás en plena libertad. Las tres acciones se desarrollan contra un fondo similar, en una sala de edificio antiguo y destartado: la primera en un ex-convento de monjas, la segunda en el salón de un hotel-café anticuado, y la tercera en una casa solariega venida a menos, los tres simbólicos del peso del pasado en la herencia española, encerrando a sus habitantes en una especie de prisión psíquica, una muerte viva, o, efectivamente, un cementerio. ¡Cuántos ecos trae del famoso «Día de difuntos de 1836» de Larra, otro elegante cincelador de las palabras, y crítico social!

Aunque el tema principal de la trilogía galiana es la búsqueda de la libertad, cada drama también trata de las consecuencias de la entrega al amor, para bien o para mal. En su drama *Samarkanda*, estrenado en 1985, Gala se concentra en una intensa exploración de la naturaleza trágica del amor, incluyendo su dimensión homosexual, y al mismo tiempo adopta una

forma radicalmente nueva para él, abandonando su método alegórico habitual. «No ha sido mi intención escribir una pieza de teatro», afirma en su nota introductoria, «sino una verdad»<sup>3</sup>. Por primera vez en su teatro sus personajes no son metáforas, ni remiten a mitos ni a figuras del pasado español: hablan por sí, directamente, en una pieza que es, esencialmente un grito del alma, reclamando la libertad para todo ser humano a actuar sin disfraces sociales ni hipocresía, sin temor a ser hostigado por su orientación sexual, sin necesidad de esconder sus verdaderos sentimientos. Es una tragedia que trata de la lucha de dos hermanos por sublimar el amor que sienten, uno buscando la paz en la soledad del monte, el otro en relaciones pasajeras heterosexuales. Esta incursión en los misterios de la sexualidad y su relación con el amor, adquiere su última significación con el acto supremo de auto-sacrificio, subrayando la conexión cristiana, tantas veces sugerida en la obra de Gala, entre el amor auténtico y la capacidad para el sacrificio de uno mismo.

Pero *Samarkanda* no fue bien recibida, quizás por el tema atrevido, y Gala dejó pasar dos años antes de iniciar, con tremendo éxito de público, una serie de estrenos de obras musicales, *Carmen Carmen* (Madrid, 1988), *Cristóbal Colón*, anunciado como «ópera» (Barcelona, 1989), y *La Truhana* (Sevilla 1992). Todas fueron montadas como espectáculos fastuosos con un derroche inusitado de efectos sonoros y luminotécnicos, un vestuario de lujo y un reparto numeroso de actores y cantantes. No es nada nuevo en Gala la introducción de la música en sus obras de teatro: en efecto, desde su primer estreno, las canciones populares muchas veces han subrayado algún efecto dramático y la música siempre ha entusiasmado al escritor como forma de comunicar lo inefable. En esta ocasión Gala responde, como la profesión teatral en general, a una situación que ponía al teatro vivo en competencia con el cine y especialmente con la televisión, reconociendo francamente: «Los autores hemos aburrido al público»<sup>4</sup>. Sin embargo no se podría nunca confundir las obras musicales de Gala con las de ningún otro escritor, a pesar de compartir con el resto del género sus cualidades más atractivas: son divertidas y vistosas, pero siguen fieles a las directrices principales de su obra dramática, que son la expresión de la búsqueda del amor y de la libertad, y se conforman a la estructura metafórica que caracteriza las más de las obras de Gala. Las tres obras musicales son alegorías histórico-míticas, que deshacen y rehacen mitos del pasado español, sea el mito literario de la seductora cigarrera de Sevilla, la legendaria figura del descubridor de las Américas, o la de una famosa actriz madrileña del siglo diecisiete, acosada sexualmente por el mismo rey de España. La transformación del diálogo hablado al cantado no trivializa la visión del autor ni dis-

minuye la profundidad del sentimiento que evoca el lenguaje de Gala en el espectador.

Después de su etapa de estrenos musicales, Antonio Gala ha vuelto a los carteles con una comedia: *Los bellos durmientes* (1994), obra cuyos personajes, como los de *Samarkanda*, no «representan» sino que «son». Esta obra, por lo tanto, indica que Gala quizás haya abandonado definitivamente su fórmula alegórica; sin embargo, reintroduce otro elemento de su pasado teatral: el forastero-mensajero que transforma la vida de los demás. El reparto, con cuatro personajes muy contemporáneos, de los cuales tres son «bella gente», perteneciente al mundo de las altas finanzas, personajes muy distintos de los que han figurado tradicionalmente en el teatro de Gala. En la vida opulenta y artificial de estas personas entra el último de la estirpe galiana de mensajeros misteriosos, Marcos, que actúa, igual que sus antecesores, como elemento precipitante de la acción. Su misión es la de enseñar a amar a los otros personajes: a Diana y Claudio, una joven pareja, y a la madre de Diana, y rescatarlos de la vida frenética en la que se mueven como autómatas, o como sonámbulos y en la que, espiritualmente, se están dejando morir. Aquí vuelve a insistir el autor en la necesidad de ser auténticamente lo que se es, de sentir verdaderas emociones, de sufrir, si es necesario, y de amar con toda el alma a alguien. El decorado, otro más de los espacios metafóricamente carcelarios de Gala, consiste de la sala de estar y el dormitorio de un piso lujosísimo, encerrado por grandes ventanales de cristal, que se parece a una especie de enorme pecera elegantísima, cuyos habitantes no se dan cuenta siquiera de que están cautivos en ella. La música, en esta obra, apoya la acción, ya que Marcos, que tiene algo de duende, o quizás de ángel, enseña a los demás a cantar una canción de amor, acompañándolos con su cítara. Como todos los forasteros galianos, revolucionaria la vida y la manera de sentir de los demás. Contra todas las indicaciones racionales, les abre la puerta de su jaula de oro, enseñándoles un camino lleno de riesgos, pero lleno también de oportunidades de encontrar una verdadera felicidad en el olvido de sí por obra del amor.

Con esta última obra Antonio Gala se reafirma como el creador de un «teatro del sentimiento», retando a una sociedad adicta a las explicaciones racionales y a una conducta interesada y recelosa de lo «sentimental». ¿Cómo definir el sentimiento? Nadie lo ha hecho mejor que el mismo Gala al describirlo como «ese misterio cálido, esa luminosa niebla por donde la razón avanza a tientas, ese empujón del alma»<sup>5</sup>. En el teatro de Gala, sin duda, reconocemos la fuerza inexplicable de aquel «empujón del alma», que nos conduce a través de la «luminosa niebla» de los sentimientos, en busca de la vida verdaderamente humana.

## NOTAS

- 1 Alejandro Casona, «Carta a Antonio Gala», *Primer acto* 51 (1963): 29 – 30.
- 2 Lorenzo López Sancho, «Petra Regalada, alegoría barroca de Gala», *ABC* (febrero 1980): 2.
- 3 Antonio Gala, *Samarkanda. El hotelito*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985: 31.
- 4 Antonio Gala, entrevista personal con Hazel Cazorla en Madrid, mayo 1991.
- 5 Antonio Gala, «Los sentimentales», *Cuaderno de la Dama de Otoño*, Barcelona: Planeta, 1991: 95.

## OBRAS CITADAS

- Gala, Antonio. *Anillos para una dama*. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.
- *Carmen Carmen*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
  - *Cristóbal Colón*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
  - *Los bellos durmientes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
  - *Los buenos días perdidos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
  - *Los verdes campos del Edén*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
  - *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?* Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
  - *Noviembre y un poco de yerba*. Madrid: Cátedra, 1981.
  - *Samarkanda. El hotelito*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

## ALGUNAS CONSTANTES EN EL TEATRO DE ANTONIO GALA <sup>1</sup>

*Andrés Peláez Martín*

La escritura dramática ha sido el eje principal del oficio de escritor de Antonio Gala. Sus más de veinte estrenos han sido auténticos acontecimientos en la vida teatral española. Bendecido o denostado por la crítica especializada ha sufrido repetidas veces la ferocidad de la censura pero, en cualquier caso, todas han recibido el aplauso unánime del público.

Enmarcado en la llamada *generación realista* del teatro español que da comienzo con *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, seguido de inmediato por los dramaturgos Alfonso Sastre, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez y el ya desaparecido Lauro Olmo, Gala se separa casi de inmediato del grupo al que se sentía unido más por una serie de sentimientos de carácter ético que por postulados estéticos.

Desde sus primer estreno *Los verdes campos del Edén* (1963) títulos como *El sol en el hormiguero* (1966), *Noviembre y un poco de yerba* (1967), *Los buenos días perdidos* (1972), *Anillos para una dama* (1973), *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974), *Petra Regalada* (1980), *La vieja señorita del Paraíso* (1980), *El Hotelito* (1985), *Carmen, Carmen* (1988), *La Truhana* (1992), *Los bellos durmientes* (1994) y *Café cantante* (1997), entre otros,

1. Este texto forma parte de mi presentación a la edición de *Café cantante* en Espasa. Col. Austral (en prensa). Deseo mostrar mi gratitud a Isabel Martínez Moreno por su obra *Antonio Gala: El Paraíso perdido*, Madrid CSIC, 1994 y Jose Romera Castillo, por *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*. Madrid, UNED, 1996, cuyos textos han sido determinantes para la redacción de estas líneas.

pueden calificarse como de grandes momentos, no sólo de su producción dramática, sino de la cartelera teatral española.

Mencionamos también como importantes acontecimientos en su carrera dramática una serie importante de adaptaciones de obras de autores extranjeros y recopilaciones y selección de textos de autores clásicos: *El zapato de raso*, de Paul Claudel (1965), *Tríptico de Juan de la Enzina* (1968), *Un delicado equilibrio*, de Edward Albee (1969), *Retablo de Santa Teresa* (1970), *Canta, gallo acorralado*, de Seam O'Casey (1973), *Cantar de Santiago Paratodos* (1974). Igualmente ha adaptado algunos de los títulos más importantes de Shakespeare, Eurípides y Molière para televisión.

Y como ocurre con los grandes creadores Gala se ha manejado con igual brillantez por otros géneros literarios con total autoridad: poesía, el periodismo, guiones cinematográficos y de televisión, el ensayo y la novela.

Su notable popularidad arranca de sus colaboraciones para televisión española, de manera especial con las series *Si las piedras hablaran* y *Paisajes con figura*, que él mismo presentaba, seduciendo a todos sus seguidores con «el don de su palabra».

Podemos asegurar, coincidiendo en lo que señala Carmen Castañón en su edición de *El águila bicéfala*, que Antonio Gala nos ha venido diciendo siempre lo mismo, contándonos algo diferente por caminos y soportes distintos. Su éxito ha venido dado por haber sabido dirigirse a la gran mayoría, por voluntad propia.

La captación de la realidad más inmediata, una actitud crítica frente a esa misma realidad y el entendimiento de que el teatro es, sobre todo, una participación que el autor señala advirtiéndolo «que éste no está sólo en manos de quienes lo escriben, sino de la sociedad entera y de sus rectores: aquí está su riesgo», son los elementos básicos de toda su escritura dramática. Y a estos elementos hay que sumar el obsesivo tratamiento de los temas que más preocupan al hombre: el amor, el paso del tiempo, la libertad y la esperanza. Temas que aparecen ya imperiosos en su primer libro de poemas *Enemigo íntimo* (1960).

Desde el estreno de *Los verdes campos del Edén*, en el teatro María Guerrero el 20 de diciembre de 1963, dirigida por José Luis Alonso, única apuesta de este director por un autor joven, Gala ha contado para todos sus estrenos con los más importantes directores de escena del momento, con los más brillantes actores y los escenógrafos y figurinistas más sobresalientes.

José Luis Alonso, que le dirigió, además de la ya citada, *El sol en el hormiguero*, *Los buenos días perdidos*, *Anillos para una dama* y *Las cítaras colgadas de los árboles*, encontraba el mayor atractivo del teatro de Gala en la anarquía de su escritura, que a él le parecía sin embargo su mayor virtud, y

en el brillante apoyo que siempre daba al texto frente a otros aspectos más o menos «teatrales».

Otros importantes directores para sus obras han sido, entre otros, Enrique Diosdado (*Noviembre y un poco de yerba*), Mario Camus (*¿Por qué corres Ulises?*), Manuel Collado (*Petra Regalada*, *La vieja señorita del Paraíso*, *El cementerio de los pájaros*, *Séneca o el beneficio de la duda*), José Carlos Plaza (*Carmen*, *Carmen*), Miguel Narros (*La Truhana*, *Los bellos durmientes*), Joaquín Vida (*Café cantante*).

El listado de escenógrafos y figurinistas que han traducido con acierto los espacios dramáticos del autor son igualmente importantes. Son siempre espacios singulares, irreales donde se mimetizan la mayor parte de las veces ámbitos contrarios y de parábola: la casa/cementerio, la sacristía/prostíbulo, salón/panteón o café/floristería. Estos espacios se transforman a lo largo de todo el desarrollo dramático, como si de un personaje más se tratara. En ellos los conflictos no trancurren sobre elementos escenográficos de carácter más o menos simbólicos, sino que estos espacios, como decimos, se convierten en personajes que evolucionan, palpitan y son determinantes de toda la acción del drama: en boca del autor, a propósito de *Café cantante*, su última producción, «el escenario va cambiando... se ordena, se clarifica, se limpia, se desnuda...». En cualquier caso la realidad/irrealidad de estos espacios dramáticos fueron resueltos con algo más que eficacia por escenógrafos como Pablo Gago, Wolfgang Burmann, Vicente Vela, Manuel Mampaso, Gerardo Vera, Francisco Nieva, Miguel Narros, Andrea D'Odorico y José Hernández.

En cuanto a los actores y actrices que han interpretado sus primeros personajes la relación es abrumadora: Amelia de la Torre, María Fernanda D'Ocón, Mary Carrillo, Amparo Baró, María Asquerino, Julia e Irene Gutiérrez Caba, Concha Velasco, Berta Riaza, las García Ortega, Amparo Rivelles, Nati Mistral, María Luisa Merlo, Amparo Larrañaga y Ángeles Martín, entre otras muchas. Y lo mismo podemos afirmar de los actores: José Bódalo, Narciso Ibáñez Menta, Carlos Ballesteros, Enrique Diosdado, Manuel Galiana, Juan Luis Galiardo, Daniel Dicenta, Alberto Closas, José Luis Pelliscena y Juan Ribó, por citar sólo unos pocos.

Vamos a señalar una de las características determinantes de todo el teatro de Antonio Gala: la importancia que la mujer tiene en toda su obra. Rasgo por otra parte muy característico de la escritura dramática andaluza, como apreciamos, con el riesgo del tópico, en el teatro de los Quintero, Lorca o Martín Recuerda. En el caso de la obra dramática de Gala —él lo ha explicado en muchas ocasiones al referirse a los sentimientos del ser humano— éstos se encuentran en la mujer. En ella el autor ha encontrado los símbolos y alegorías que han determinado la historia de la humanidad. Y si el

tema del amor es tema recurrente en toda su obra no resulta extraño que acuda a la mujer, que ama, si no de manera diferente, sí de manera más intensa, «porque la consecuencia del amor para la mujer es visible, palpable, real: el hijo que puede tener». La mujer en el teatro de Gala ama por encima de todo y contra todo.

Es muy acertada, por tanto, la opinión del profesor Romera Castillo cuando afirma que «el teatro de Gala es un teatro de, y además, para mujeres» y entiéndase esto no como algo negativo y en contra de esta escritura dramática, «al contrario, contribuye a la confirmación que sostienen algunos sociólogos actuales, cual es la recia feminización que se está produciendo en casi todos los ámbitos de hoy». Feminización que, en algún caso, le ha sido reprochada por la crítica entendiendo ésta que el autor se dirige y se complace en un público fundamentalmente femenino. Teoría desmontable ante una lectura reflexiva de su obra en la que el academicismo de su palabra podría aparentar cierto convencionalismo de sentimientos y actitudes. En su obra siempre está presente la lucha constante por las libertades, por la igualdad de derechos, por la convivencia y por la búsqueda incesante de los paraísos perdidos y por saltar por encima de cualquier convencionalismo en las formas de vida. Rasgos que vienen a demostrar que su escritura está muy alejada de estas acusaciones.

Otro elemento que se conjuga por parte del autor, esta vez de naturaleza externa y de práctica escénica, para insistir en un teatro de presencia femenina, lo determina el que España, buen país de actores, sea ante todo tierra de excelentes actrices. De primerísimas actrices con las que el autor se ha sentido muy próximo. Estas primeras actrices, cuya presencia siempre ha gravitado sobre determinados autores, no ha sido todavía contemplado y estudiado con la minuciosidad que sería deseable para la propia historia de nuestra literatura dramática. Sin hacer ahora ni siquiera un repaso de este horizonte, ni caer en la pedantería de citar a las grandes cómicas que inspiraron desde Lope hasta los dramaturgos más próximos ¿cómo no tener en cuenta la presencia y la influencia mediática de María Guerrero en el teatro de Galdós o Benavente?, ¿o la de Loreto Prado o Aurora Redondo sobre Arniches, o Carmen Díaz en los Quintero? ¿o la más conocida sintonía entre la Xirgu y García Lorca?

Si quedaba alguna duda de todo lo señalado hemos de referirnos a su última obra estrenada *Café cantante* en la que sus dos únicos personajes son dos mujeres, «María, la Talismana» y «Yeni». La primera una vieja bailaora «imperativa y deslenguada» que si bien es reflejo de otros tipos femeninos dominantes en su producción anterior aparece ahora con mayor perfil y rotundidad que sus hermanas anteriores.

María, encerrada en su café por voluntad propia, como lo estuviera anteriormente la Adelaida de *La vieja señorita del Paraíso* o la Petra Regalada, ésta a la fuerza, o el encierro interior en los lutos oficiales, como la Jimena de *Anillos para una dama*, todas ellas en mundos aislados y clautrofóbicos que insisten en señalarnos una España aniquiladora y castradora de toda entidad del ser humano y por tanto de cualquier esperanza en el paraíso y, como consecuencia de toda esperanza, en el amor.

Son mujeres falsas y sinceras, empeñadas, a pesar de sus encierros, en el vivir a toda costa. Siempre en estado de batalla, castradoras y redentoras a un mismo tiempo en las que cualquier acción que desarrollan siempre está dirigida a su propia salvación. Mujeres en las que la huella del paso del tiempo determina un comportamiento que conlleva la lucha incesante entre la complicidad y la afectividad. Pero, en cualquier caso, la esperanza es siempre en ellas un sentimiento desgarrado que llega hasta los mismos umbrales de la muerte. Podemos resumirlas como buscadoras incesantes de un lugar para la libertad y el amor y, como consecuencia, de la felicidad.

Para todas ellas lo malo viene siempre de fuera, de alguien que provoca siempre la lucha, el conflicto. Se enfrentan así dos formas distintas y diferentes de entender la vida, los sentimientos, el tiempo. Aparecen a veces cargados de esperanza y de redención: «Todo lo malo que me pasó en la vida fue porque alguien entró por esa puerta», dice la Talimana a Yeni en su café cantante.

«Yeni» es la desencadenante de todo cuanto ocurre. Una mezcla arbitraria de miembro de una tribu urbana de extrarradio de gran ciudad, de motera y de hortera estudiante de un instituto de F.P. En cualquier caso, moderna a toda costa. De apenas veintipocos años «cuyo aparente desconcierto, es en ella lo único desconcertante» según la describe su autor. Hay en ella muchos de los rasgos de la Consuelito de *Los buenos días perdidos* que caracterizan a las mujeres manejables, volanderas y «equivocadas igual que su destino» y que al igual que le ocurre a la Diana de *Los bellos durmientes* aquél con quién se encuentra le llevará al error de su propia realidad.

María se reconoce en Yeni justificándose así todo el pistoletazo dado para que pueda poner en juego su condición de redentora y mostrar su proximidad de sentimientos con todos los oprimidos, marginados y faltos de libertad. Por tanto la batalla que se desencadena justifica cualquier acción que les lleve a su salvación. Se crea así un código de complicidad y afectividad entre ambas.

Crea Gala en esta su última obra unos de los personajes masculinos más completos y mejor perfilados de toda su obra, «Sebastián», que no aparece físicamente sobre el escenario. Su presencia es inquietante: un embustero,



enredador, mentiroso y embaucador de mujeres solas. Personaje que no podemos esquivar su similitud a otro de idénticas características ideado por García Lorca: «Pepe, el Romano», de *La Casa de Bernarda Alba*. Despertadores de pasiones entre los más débiles y, en las dos obras, portadores de la muerte, como única salida, que en el caso de Gala, nace de la marginación.

Pero también en la obra de Gala la victoria y la esperanza es de la mujeres y está en ellas «...los hombres pasan, las mujeres quedan», dice en los últimos momentos María, la Talismana.

Antonio Gala ha trazado toda su obra con un pulso muy firme, utilizando siempre un lenguaje chispeante, trágico unas veces, hilarante otras, poético siempre y, frente a sus críticos, absolutamente testimonial. Su obra ha sido siempre una intensa reflexión sobre el encuentro entre dos caminos contrarios cuya intersección es eso que tal vez llamamos España. Esta es la obstinación de un autor que no cesa de repetir: «Yo he escrito siempre la misma obra, con los mismos ingredientes: un escenario oprimido, extrañamente oscuro, alguien que ha perdido la libertad, un factor desencadenante y las situaciones que a continuación se producen». En cualquier caso sucede con él lo que con los grandes de la literatura, que escriben una única obra.

## SOBRE ANTONIO GALA

*José Romera Castillo*

Antonio Gala, como es bien sabido, es uno de los escritores más prolíficos de la literatura española actual. Poeta de vocación –su verdadero *fatum*–, dramaturgo en candelero –su éxito popular es incontrovertible–; novelista de relumbre –las ediciones de sus textos se multiplican sin cesar–, articulista de periódicos, guionista de televisión, adaptador de obras para el teatro y el cine... Algunas de sus obras han sido traducidas a varias lenguas y se han puesto en escena en diversas partes del mundo. Su nombre, ocupa un destacado lugar en la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. Por ello –como he tenido ocasión de analizar en mi libro *Con Antonio Gala* (Estudios sobre su obra) (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996)–, su figura y su obra merecen algunos apuntes (de urgencia).

### 1. UN ESCRITOR DE DESTINO

Gala, según confiesa, no es escritor por su propio deseo. El dramaturgo ha distinguido dos tipos de autores: los de vocación y los de destino. Como suele decir –no sé con qué fundamento–, el *destino* lo llevó a ese oficio *modesto* y *molesto* de escritor. Ahí, creo, que está la base de su labor: al no empeñarse, a trancas y barrancas, en ser escritor (por vocación), sino que el *fatum* lo llevó a la escritura y le dio, mágica y caprichosamente, el *arte* que sin duda alguna posee, realimentado, luego, con un laborioso y continuado trabajo, digno del mayor encomio, nuestro autor ha conseguido ser un autor literario destacado.

## 2. UN ESCRITOR FAMOSO

Gala es un hombre *público* –adjetivo que no encaja a ciertos oídos moralistas si se aplica a la mujer–, un personaje célebre. Este aserto, no decretado por escrito, es fácilmente constable si se le acompaña por cualquier calle de cualquier espacio geográfico: de inmediato es conocido y reconocido por gentes de diversa condición social.

Su popularidad le viene, en primer lugar, por su condición de escritor. Su obra tiene una cuantiosa recepción –basta echar una ojeada en general al tiempo de permanencia en cartelera de sus obras, al número de ejemplares vendidos de sus novelas o de su poesía (su recopilación de poemas amorosos fue el volumen más vendido en la Feria del Libro de Madrid, en 1997)–, por «escribir para la gran mayoría» –con todo lo que ello implica–, como le gusta a Gala decir.

Desde luego, los escritores, por su trabajo, es decir, por sus libros, en un país en el que la lectura, en general, brilla por su ausencia, no suelen llegar al cénit de la fama por esta vía. La fama se suele adquirir en España por otros conductos (la política, el canto, el toreo y otros avatares públicos). El caso de Gala es peculiar. Porque, además de lo reseñado, su fama –su gran popularidad– le viene por otras circunstancias. Si las gentes que lo han leído son muchas; las que lo han visto y oído, son ingentes. La televisión –verdadero cajón y no de sastre que canoniza cuanto expone–, tanto por las series escritas por él como por sus múltiples apariciones en la pequeña pantalla; los artículos publicados en los periódicos –luego reunidos en libros–; sus intervenciones en la radio; su presencia viva en la vida del país, etc., gracias al poder que los medios de comunicación tienen en la sociedad de hoy, le han encumbrado al podio de la fama. Además, el personaje posee unas características (fina inteligencia, dialéctica penetrante, sensibilidad a flor de piel, bello y atractivo decir) que, en suma, han contribuido, fundamentalmente, a ello.

## UN ESCRITOR DISCUTIDO

¿Pero por qué Antonio Gala obtiene tanto éxito del gran público y sin embargo en otros ámbitos es discutido y, en general, no muy aceptado? Es difícil responder a esta interrogante. Intentemos esbozar algunas posibles hipótesis.

Por lo que respecta a la crítica –de la que el autor se ha quejado con insistencia: «no estoy seguro que los críticos me entiendan»–, aparecida en los periódicos y revistas a raíz del estreno de sus piezas o la publicación de sus obras, podemos decir que hay de todo como en botica. En general, sobre su teatro, los críticos llamados –ayer– comprometidos, muy ligados al

*compromiso histórico* –hoy ya pasado para muchos– y los de una derecha recalitrante –en esto como en tantos otros aspectos se vinculan– no recibieron muy bien el teatro de Gala, por dos razones: de una parte, obcecados por anteojeras ideológicas –distintas pero no tan distantes en el modo de proceder– arremetieron, con mayor o menor fiereza, contra el contenido libérrimo –por ello, utópico– que toda la obra dramática galista destila, como sucediera, por ejemplo, con otro dramaturgo *anarcoide* –si se me permite el vocablo–, Fernando Arrabal, de gran éxito internacional y de un eco escaso entre nosotros). Y de otra, los círculos de la llamada *intelectualidad*, al ser una obra para una gran mayoría, vieron con recelo el hecho, ya que lo valioso –artísticamente hablando y según sus dicterios– ha de tener unas claves complicadas y artificiosas, destinadas a ser degustadas por unos pocos, la élite de la tribu.

Por lo que respecta al mundo universitario, la obra de Gala, en general, no ha tenido un excelente cartel, aunque las cosas vayan cambiando lentamente. Varias son las causas que, siempre desde mi punto de vista –discutible siempre–, explicarían el hecho: en primer lugar, porque la Universidad, en general y hasta no hace mucho tiempo, ha tenido un cierto recelo a estudiar y explicar la literatura última –situación que está cambiando, afortunadamente, gracias a algunos francotiradores, cada vez más numerosos, entre los que me cuento–; y en segundo término, los manuales de la historia de la literatura española de estas tres últimas décadas no han dedicado a su obra la atención y el espacio merecidos.

Destacaré un hecho curioso. Su teatro, sobre todo, hasta los años ochenta –más o menos: las fronteras en esto como en otros aspectos son borrosas– tuvo como espectadores a ciertos círculos universitarios; pero últimamente –al menos por lo que yo constato– no son muy abundantes los profesores –el círculo se podría ampliar a otras profesiones universitarias o liberales– que vayan a ver una representación de Gala. No está muy bien visto, *intelectualmente* (?) hablando. En general –y muy mayoritariamente– esgrimen razones, basadas tanto en las *historias* contadas como por sus técnicas dramáticas y lenguaje. Además, su teatro –y su obra en general– se asimila a un público femenino (como si eso fuese, en principio, algo negativo).

Lentamente –es cierto también– que el estudio de su obra se va analizando y valorando –con sus pros y sus contras– por profesores, tanto españoles como extranjeros, que han dedicado diferentes y rigurosas investigaciones y ediciones críticas; así como han propugnado diversas tesis de doctorado sobre ella.

Ante lo cual, me atrevo a hacer un diagnóstico. Si el hecho ocurre –como por mí, al menos, no sé si acertada o equivocadamente, he detectado– la razón habrá que buscarla en las dos partes. De un lado, pienso que la

obra de Antonio Gala, en general, no ha sido leída –o vista– con la atención que merece, ya que presenta unas variadas capas de lectura, desde la más superficial a la más profunda, en las que cada uno puede instalarse. Y pienso también que no todas las obras de nuestro autor –como las de cualquier otro– tienen la valía artística deseable.

En suma, estamos ante un fenómeno digno de ser estudiado tanto por los sociólogos como por los historiadores de la literatura española actual.

## LA TRANSFORMACIÓN DE LA MIRADA EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

*José Antonio Sánchez*

El arte escénico aparece como autónomo en el cambio del siglo XIX al siglo XX gracias a la reivindicación de un espacio creativo independiente de lo literario. En la búsqueda de un medio específico, los creadores escénicos desplazaron su atención de la palabra a la imagen. Es por ello que la historia del teatro del siglo XX podría ser leída como la historia de la educación de la mirada y la plasticidad del cuerpo.

¿Cómo se mira la realidad desde la escena?

El teatro dramático del XIX era un **teatro causal**. El principio de causalidad es un principio lógico, que funciona a nivel literario, pero no de forma tan evidente a nivel gestual o visual. Por ello, las vanguardias históricas desarrollaron dos herramientas paralelas para la construcción de la obra artística, que también encontramos en el medio escénico.

A. El **«collage»**. Asociado a la vanguardia cubista y, sobre todo dadaísta, y transformado en direcciones diversas por constructivistas y surrealistas. El «collage» consiste en la superposición de elementos dispares, a veces incluso de diversa naturaleza desde el punto de vista de la artificialidad, con el fin de producir una obra artística de sentido no literal.

B. El **«montaje»**. Principio derivado del cine y usado por los movimientos de vanguardia de orientación política. Se diferencia del «collage» en que los elementos, aunque superpuestos y de diversa naturaleza, están ordenados temporalmente: la mirada del espectador está dirigida y estimula la capacidad asociativa hacia la producción de un determinado tipo de imágenes mentales.

El «collage» produce desconcierto y estimula al juego sensible. El «montaje» produce extrañeza y estimula al pensamiento crítico. El primero pretende ampliar las formas de experiencia de la realidad. El segundo pretende mostrar una nueva vía para el conocimiento de la realidad.

Lo común a ambos es **el factor asociativo**, ajeno a la lógica causal decimonónica. Es precisamente ese elemento asociativo el que será extraído tanto del «collage» como del «montaje» y se pondrá en funcionamiento en las creaciones realizadas durante el renacimiento del vanguardismo artístico en los años sesenta.

Una de las principales diferencias entre el funcionamiento de la asociación en la época de vanguardia y en los años sesenta radica en la flexibilización de las fronteras entre los medios. A partir del concepto amplio de **interdisciplinabilidad** formulado por John Cage, el principio asociativo puede dar lugar a combinaciones de diversos lenguajes artísticos: el sonido puede dar lugar a una frase, una frase a un gesto, un gesto a una imagen...<sup>1</sup>

Pero casi tan importante como la interdisciplinabilidad es la *dimensión colectiva* de la creación y, por tanto, del proceso asociativo. El «juego» es uno de las estrategias más usadas por los vanguardistas neoyorkinos para liberar la capacidad asociativa de manera grupal. El **juego** se desarrolla en un espacio colectivo y no jerárquico. Jugar es conquistar el espacio público que los poderes políticos, económicos y mediáticos pretenden controlar. La conquista de la calle en los años sesenta responde al mismo ideal. La reivindicación de la **corporalidad** es la premisa para la reivindicación del espacio.

El fracaso de la utopía de los sesenta va unido al progresivo declinar de la polarización del mundo en bloques. La escena mundial parece perder una de las pantallas. Poco a poco todo comienza a aparecer en una única sola de ellas, incluso aunque venga del otro lado del mundo. La hegemonía de la imagen proyectada desde Estados Unidos va anulando progresivamente el espacio.

Cuando se deja de confiar en la posibilidad de una mirada corporal y multidireccional, todos los elementos que *jugaban* en el espacio representativo de los sesenta se *acumulan* en la escena. En los ochenta la mayoría de las producciones teatrales son frontales. Sin embargo, no son producciones estrictamente visuales. Todas esas asociaciones sonoras, gestuales, orgánicas y verbales se han acumulado en el espacio concentrado de la escena y desde allí se proyectan. La mirada por sí sola es insuficiente para captar ese *diverso* teatro visual, porque no transmite meramente imágenes, transmite una condensación de asociaciones previas en forma de imágenes y sonido. La imagen (a la que se añade el ambiente sonoro) en los ochenta se convierte en el vehículo de transmisión común que afecta a los diversos sentidos y mecanismos de comprensión del público (Foreman, Bausch, etc.).

Ese **principio acumulativo** no funciona únicamente a nivel formal. Obviamente, es indisociable de una acumulación de temas, referencias, materiales... El resultado de la acumulación no es el «collage», porque los diversos elementos no conservan su autonomía, sino que entran a formar parte de una nueva unidad, fragmentaria pero indisoluble. Wilson: el flujo onírico. Müller: la comprensión de los materiales).

Desde la caída del comunismo, el esquema bipolar, ya cuestionado a lo largo de los setenta y los ochenta, queda definitivamente enterrado. Pero, desaparecida la bipolaridad, desaparece también el campo de tensión. La forma de mirar característica de nuestra época es la **dispersión**. Tal dispersión no da lugar a una nueva acumulación. La mirada pasea (navega) sobre la realidad, sin quedar atrapada en el momento, pero dejándose contaminar por cada una de las visiones.

La **contaminación** de los materiales es uno de los síntomas de esa mirada paseante. Las formas nunca son formas puras, pero tampoco son formas permanentemente híbridas: están contaminadas por esa serie de percepciones fugaces de la mirada dispersa, que se posa sobre objetos de diversa naturaleza. (Síntomas precoces de esa contaminación son la transmisión de procedimientos y formas del teatro japonés al estilo cerrado y propiamente americano de Wilson. Síntoma evidente, el modo en que se introducen elementos tan diversos de la iconografía contemporánea en los espectáculos producidos por Legaleón T., de forma muy evidente en el último, su revisión de *Ubú rey*).

Pero **el principio de paseo / viaje / navegación** afecta sobre todo a la estructura y a la posición del creador. En los trabajos del Wooster Group se anunciaba una forma de construcción a medio camino entre la acumulación y la dispersión de los materiales. La composición de los espectáculos en forma de «red textual» obliga al espectador a recorrer con el pensamiento lo que para la mirada es sucesivo. En un esfuerzo de abstracción, los espectáculos del Wooster Group podrían ser recompuestos en forma de cuadro, por donde la mirada del espectador podría moverse libremente. Wilson también había imaginado espectáculos codificables como partituras de imágenes, pero su estructura era lineal y progresiva (aunque no había una tensión hacia el final, tampoco había una vuelta atrás posible).

La posibilidad de ir adelante y atrás, de profundizar en un momento, salir de él, avanzar, retroceder, recuperar ese momento en una imagen, en un texto... La idea de navegación es evidente en las novelas de Paul Auster, en las que el hilo conductor de la acción se desplaza, casi sin que nos demos cuenta, de un personaje a otro, de un motivo argumental a otro: ¿quién es el personaje principal? ¿cuál es la trama que se pretende desarrollar? ¿cuá-

les son los criterios para delimitar presente y pasado, ficción y realidad? ¿es todo esto algo más que un juego literario?

El principio de **juego** parece volver a instalarse en la creación artística contemporánea, recuperando así estrategias de los años sesenta. Pero frente al juego corporal de Simone Forti o Trisha Brown, frente al juego humanista de Cortázar, nos encontramos un juego distante, irónico, aunque no por ello desprovisto de pasión. Las novelas de Auster atrapan tanto como los espectáculos propios de Sara Molina, y, desde luego, permiten mucha menos dispersión que *Rayuela* o las coreografías de los sesenta.

La sustitución de la forma por la regla de juego. La sustitución del contenido por la pregunta. La sustitución de la representación por la exhibición. La estructuración no progresiva de los materiales. La complicidad irónica con el espectador (¿se están comunicando con nosotros o están fingiendo que nos ven/hablan?).

Intentemos recapitular y fijar algunos de los atributos de la mirada en la escena contemporánea:

1. La **dispersión** de la mirada impide la estabilidad de la imagen. Las imágenes aparecen y desaparecen, no se mantienen durante un largo período estáticas. El recurso al «tableau vivant» es un intento de fijar esa imagen inestable. Pero los «tableaux» de los espectáculos contemporáneos suelen ser muy efímeros.

2. La **inestabilidad** de la mirada da lugar a la transitoriedad o navegación, que no sigue una estructura lineal (histórica), sino multidireccional y caprichosa. No se trata de que la historia avance, pero sí de que la experiencia se enriquezca, que la percepción aumente su campo, que la memoria nos devuelva el pasado como presente futurible, que los sentidos se alerten y la inteligencia despierte.

3. La inestabilidad y la dispersión también propician la **contaminación**. Incluso en esos momentos de detención sobre una imagen fija o «tableau», aparecen elementos que contaminan su pureza, elementos que son restos de ese ejercicio de dispersión.

4. El principio de contaminación afecta a la propia naturaleza de los sentidos. Oír con los ojos, escuchar con las manos, degustar con la vista... El tránsito de los sentidos se traduce en **espectáculos transdisciplinarios**, que disuelven las barreras de los géneros y, al mismo tiempo, entre las viejas facultades: razón, sensibilidad, sentimiento...

En *Leviathan*, de Paul Auster, nos encontramos a la artista de performance Sophie Calle convertida en personaje, Maria Turner, y sus acciones transformadas en una de las secuencias de la novela, que durante un tiempo guían el desarrollo de la narración. En *Tres disparos, dos leones* nos encontra-

mos, en cambio, la poesía caníbal de Tristan Tzara convertida en material dramático y al pintor Francis Bacon, en espacio escénico.

En la época de las vanguardias históricas, la relación interdisciplinar se limitaba a la interacción de teatro y artes plásticas. En los años sesenta, se produjo un mayor índice de interdisciplinariedad, más claro en la voluntad de músicos y coreógrafos, pero también presente en algunos creadores escénicos. La definitiva independización del teatro de vanguardia respecto a la literatura amplió también los márgenes de interdisciplinariedad, que además de teatro y artes plásticas, ahora inculcan música, literatura, y en algunos casos, ciencia. Sin embargo, incluso en los años sesenta los límites entre las artes seguían siendo muy visibles, y hubo de inventar nuevos medios para romper esa rigidez: el «happening», de corta vida, y el «performance», que llegó a convertirse en un medio autónomo, con su propia historia (más ligada a las artes plásticas que a las escénicas).

En los años ochenta, como consecuencia de una vuelta a los límites, se produce una teatralización del performance y una apertura del teatro a las estrategias de éste, que se suma a la más estrecha vinculación de danza y performance y danza y teatro. El tipo de relación entre las artes que surge de esos desplazamientos ya no puede ser caracterizado como interdisciplinar, sino más bien como **transdisciplinar**. Se tiende a una permeabilidad de los límites entre los géneros, a una flexibilización de esos límites. Ya no se trata de que los artistas colaboren cada uno desde su especialidad, o que se tomen materiales de otra especialidad, sino de que un creador o un grupo de creadores transiten libremente por los espacios estancos tradicionales.

La idea de la transdisciplinariedad (término usado con pleno sentido por Maris Bustamante, practicante y defensora de estéticas no objetuales en México, para situar sus propuestas) es algo inherente a la intención del «performance art». El trasvase de lo transdisciplinar al teatro ocurrió básicamente en los años ochenta como consecuencia de la **teatralización del performance**. Performances teatralizados, como los de Karen Finley y Laurie Anderson, monólogos performativos como los de Spalding Gray, teatro derivado del performance, como el de Jan Fabre, son algunos de los ejemplos pioneros en ese ámbito. En cierto modo, se trataba de producir complejamente y utilizando los recursos escénicos, ideas que en los setenta se realizaban de forma individual ejecutadas por el propio artista que transitaba libremente de uno a otro género (pintura, teatro, canción, música, drama, etc.). Ejemplos de ejercicios transdisciplinarios en España son el espectáculo de Legaleon T. sobre textos de Anton Reixa, *El silencio de las Xygulas*, o las propuestas inclasificables de La Ribot, especialmente sus *Piezas distinguidas*.

La transdisciplinariedad, basada en el tránsito de los sentidos y en el transformismo de las capacidades humanas, es paralela a los procesos seguidos por los lenguajes informáticos, que continuamente operan con la transformación de matemática en imagen, de imagen en sonido o en texto. La mirada ya no es meramente visual, la mirada puede navegar y convertirse en otro sentido sin dejar de ser mirada. En el lenguaje informático, un texto se puede ver como icono, una imagen se puede calcular, una música se puede pintar o dibujar...

Sin embargo, quizá una de las transformaciones más importantes que el lenguaje informático ha introducido en el ámbito de la mirada es la abstracta idea de la **universalización**. Se crea la ilusión de que se están poniendo los medios para una universalización de la comunicación, incluyendo un código único y universal, el viejo sueño decimonónico. Pero ¿es cierto? ¿Realmente la comunicación es universal?

En los últimos años se han multiplicado los estudios sobre **interculturalismo**. Y el problema de lo otro es uno de los temas de discusión permanentes en diferentes instancias políticas y sociales. ¿Cómo es nuestra mirada hacia lo otro? ¿Realmente puede hablarse de un descentramiento de la mirada? En este aspecto podríamos también recurrir al concepto de contaminación y hablar de una contaminación intercultural. Probablemente la experiencia de lo multicultural sea una de las claves de la creación escénica de los últimos años. Existe una **tradición intercultural**, en la que cabría citar los nombres de Artaud, Grotowski, Barba, Brook, Schechner, Wilson, Mnouchkine. Sin embargo, los modos del interculturalismo, como ha mostrado Patrice Pavis son muy diversos<sup>2</sup>.

Partiendo del análisis realizado por Pavis, querría proponer la siguiente categorización:

1. Hay un interculturalismo resultante de **la mirada no inocente** del creador occidental sobre lo otro. De ahí resulta una apropiación de técnicas, de lenguajes, de temas o de personas, que se integran en una construcción realizada desde la forma de ver el mundo y el teatro occidentales. Éste sería el caso, con todas las diferenciaciones, de Brook y Barba (con una auténtica voluntad intercultural), de Mnouchkine y LeCompte (con una intencionalidad básicamente formal). En estos casos, nos encontramos en una continuación de la tradición occidental, y de la tradición de apropiación de lo otro propia de ella (teatro intercultural, en la terminología de Pavis).

2. Un segundo tipo de mirada es **la mirada inocente**. Se mira el mundo como se mira la televisión. Y la mirada occidental se deja contaminar por otras miradas. En este caso el interculturalismo no resulta tan pintoresco. Éste es el caso de los espectáculos de R. Wilson, y especialmente de su gran proyecto *Civil Wars*. El hecho de que Wilson produjera su enorme espectacu-

lo en diferentes partes del mundo simultáneamente: Japón, Alemania, Holanda, Italia, Francia y Estados Unidos provocaba flujos entre cada una de las tradiciones que se transmitían invisiblemente de una producción a otra y que contaminarían el trabajo posterior de R. Wilson. Este interculturalismo subliminal se encuentra en todos aquellos espectáculos que no cierran los ojos a la realidad multicultural. Sin embargo, tanto en el primero como en el segundo tipo de espectáculos, sigue prevaleciendo la mirada hegemónica de occidente, traducida en forma escénica.

3. Un tercer tipo de mirada es la del otro desde el otro lado, es decir, **la mirada inocente del otro**. Estaría presente en espectáculos que rescatan tradiciones olvidadas, o que intentan imponer lo original frente a las formas aprendidas en occidente. Teatros clásicos orientales, teatros indígenas, teatros aborígenes, teatros populares, etc. Sin embargo, difícilmente la inocencia de la mirada se mantiene intacta. Y también en estos casos nos encontramos un fenómeno contaminante. Pese a las perversiones a que puede dar lugar esta orientación (lo que Pavis llama teatro post-colonial), es en la contaminación de la mirada del otro donde aparecen algunos trabajos interesantes. Es el caso de los espectáculos de danza africana, especialmente los de Germaine Acogny, discípula de M. Bejart, o los espectáculos japoneses de danza Butoh.

4. Finalmente, un cuarto tipo de mirada sería **la del otro instalado aquí**, es decir, el teatro producido por inmigrantes, o artistas instalados en países occidentales y que intentan vías de interculturalismo. Yoshi Oida, actor de Brook, compuso en *Viajes* un espectáculo en colaboración con un bailarín y un percusionista africanos: la tradición africana y la japonesa se enlazaban orgánicamente en un espectáculo, eso sí, producido de acuerdo a los cánones occidentales. Más interesante, no obstante, puede ser, desde el punto de vista de propuesta de nuevos lenguajes, el trabajo de un iraní emigrado a Estados Unidos, Reza Abdoh. En la composición de *Law of Remains* Abdoh, utiliza el Libro egipcio de la Muerte al mismo tiempo que Andy Warhol. (También Wilson, en *The Forest*, utilizaba materiales textuales muy diversos: Gilgamesh, el Código Florentino (escrito en azteca), Edgar Allan Poe y Heiner Müller). El espectáculo de Abdoh gira en torno al tema de la muerte y su doble nacionalidad le permite contrastar la idea occidental de la muerte como defecto, como algo que se pretende ocultar, y la idea árabe de la muerte. (Abdoh pone de manifiesto la esquizofrenia de la moral norteamericana, cuando se escandaliza por un acto de violencia cometido en la calle y lo considera menos moral que el asesinato de cientos de miles de árabes en Oriente Medio o Irak.)

El fenómeno del interculturalismo debe ser contemplado con cautela. Algunos críticos han señalado el peligro de que el multiculturalismo se

convierta en una manifestación más del **imperialismo**. ¿Hasta que punto la utilización de determinadas técnicas o temáticas por parte de creadores de otra tradición no implica un atentado contra la tradición de la que se extraen esas técnicas? ¿Hasta qué punto las programaciones multiculturales pueden evitar caer en un folclorismo superficial?

Desde mi punto de vista, es el cuarto modo de la mirada el que aporta la clave para un teatro auténticamente **transcultural**, es decir, sólo cuando la forma de mirar el mundo desde el otro lado llegue a ser tan familiar como nuestra propia mirada hacia el otro lado, se producirán las condiciones para un teatro y una cultura realmente transculturales.

Sin duda, lo transcultural, como lo transdisciplinar es un fenómeno propio de nuestra época y de la experiencia compleja en la que nos situamos. Pero sus consecuencias pueden ser tan negativas como positivas, y en ello hay que estar siempre alertas, sin dejarse arrastrar a posiciones radicales (que pueden esconder lo imperialista), pero tampoco a posiciones retrógradas, de retorno a formas del pasado.

Lo intercultural, multicultural o transcultural es consecuencia, en gran parte, del miedo a la uniformización del mundo a consecuencia de la imposición de una sola forma de mirar el mundo. Se busca mantener viva otras formas de la mirada, otras formas del pensamiento. El espectáculo transcultural es lo contrario al espectáculo de Disneylandia, donde lo diferente es homogeneizado por una mirada imperialista e idiotizante.

Esto nos conduce al problema de la falsa idea, antes apuntada, de la **universalización de la comunicación**. ¿Es realmente universal la comunicación? ¿Acaso existe la comunicación universal?

La comunicación sólo existe cuando se produce reciprocidad, cuando existe el diálogo. ¿Cuál es el nivel de diálogo en los nuevos medios de comunicación? ¿Es realmente la red más interactiva que la televisión? ¿Cuál es el tanto por ciento de respuesta directa a una página colocada en la red? ¿Permite una mayor profundidad de comunicación que el teléfono? El teléfono reducía la comunicación a la voz. La red reduce la comunicación al lenguaje (verbal, icónico, sonoro...) ¿Amplia las posibilidades de comunicación, o simplemente suplanta otras ya existentes alterando su profundidad? Quede claro que estoy hablando únicamente de comunicación, no de transmisión de información, para lo cual es un mecanismo prodigioso y que sin duda contribuirá al desarrollo de la investigación científica y la transmisión de la cultura. Y he aquí el quid de la cuestión: **la información** suplanta a la **comunicación**. En la sociedad contemporánea tendemos a identificar como medios de comunicación lo que son meramente medios de información.

Por tanto, la actitud básica del usuario de los mal llamados medios de comunicación es en un 90% de los casos pasiva. Y cuando se hace activa, debe respetar los códigos establecidos en ese lenguaje universal, debe respetar las reglas del juego. Muy pocos artistas se atrevieron a apropiarse del lenguaje de la radio. Muchos menos del lenguaje de la televisión. ¿Habrá alguno que se tome la molestia de apropiarse del lenguaje de la red de una forma efectiva? ¿Producirá esa apropiación una comunicación real o la utilización de la red convertirá la obra en mera información?

Al menos dos ideas parecen surgir de todos estos interrogantes:

1. La comunicación no es universal, porque no es multicéntrica. Quien desee entrar en la red, debe adaptarse a las reglas de juego y, por tanto, debe utilizar el lenguaje impuesto. El lenguaje crea una imagen del mundo. Es cierto que esa imagen del mundo es una imagen contaminada. Pero es la imagen del mundo del propietario de la red.

2. La comunicación existe sólo en un bajísimo tanto por ciento. Lo que se produce, sobre todo, es intercambio de información. La utopía de la comunicación universal esconde la realidad de la incomunicación real.

Uno de los principales problemas tratados en el teatro contemporáneo es el de la **incomunicación**. Para Abdoh, el teatro es una forma de luchar contra el aislamiento al que nos conducen los medios electrónicos. Y son los artistas que más se ocupan de los nuevos medios en su trabajo (John Jesurun, Laurie Anderson), quienes más decididamente centran su obra sobre el problema de la comunicación. ¿Puede el teatro recuperar su capacidad de comunicación? Esto nos enfrenta al problema del público.

¿Cómo es la **mirada del que mira**?

La gran diferencia entre el teatro del XIX y el teatro del XX: en el XIX el público mira al espectáculo sin que el espectáculo mire al público. En el XX, el espectáculo también mira al público. En los años 20, el público debe dejar de mirar tranquilamente, debe sentirse agredido, contagiado, debe participar pasivamente del espectáculo. En los sesenta, el público debe participar físicamente en el espectáculo, debe estar implicado en el espectáculo:

A. El público mira, pero esa mirada implica un determinado posicionamiento físico (Grotowski, Barba, Brook, Mnouchkine).

B. El público participa físicamente en el espectáculo: Living, Performance Group, Happening, Danza postmoderna.

En la década de los ochenta, se produce una devolución del público a la posición de observador pasivo. Es cierto que desde la escena se lanzan guiños de complicidad hacia el que está sentado, pero la participación del espectador en el espectáculo no es mayor que la participación del teles-

pectador o del usuario de «internet». Hay una falsa interacción. La complejidad no es suficiente para generar comunicación.

El problema de la incapacidad del teatro para proponerse como algo más que espectáculo (donde la competencia de los otros medios hace prácticamente inviable la síntesis arte-espectáculo) es el factor clave que marca el declive del teatro como medio artístico. Con escasas excepciones, el futuro del teatro pasa por su capacidad para recuperar su capacidad de comunicación.

En los últimos años se han hecho intentos de recuperar esos canales de comunicación. Así habría que entender la vuelta de las propuestas de vanguardia a espacios no convencionales: cafés, bares, pequeñas salas conectadas con instituciones no teatrales. Pero, sin duda, el fenómeno más interesante, es la renuncia parcial del teatro a la autonomía conquistada a mediados de siglo en lo que respecta a su definición como arte autónomo, y a la autonomía del arte conquistada a partir de la Ilustración. En este sentido, el teatro es, quizá junto con la música, el medio artístico que con más premura está sufriendo ese proceso de transposición de los **límites de la autonomía**.

Los años noventa están marcados por un acontecimiento histórico de primera magnitud: el desmoronamiento de los regímenes comunistas. Si la debilidad del comunismo había permitido una relajación de la tensión que se había traducido en una respuesta de los creadores con una vuelta a los límites, la focalización potentísima a que estamos asistiendo en esta década, encubierta por conflictos regionales menores, impulsa a la necesidad de conquistar **nuevos espacios para el juego**.

El teatro se ha mostrado mucho menos rápido que la performance para reaccionar ante la nueva situación a nivel global. Mientras la vanguardia neoyorkina sigue representada por la generación de los maestros que comenzaron a trabajar en los años 60 y 70, la vanguardia europea parece haber desaparecido del mapa y sólo es salvada por algunas propuestas surgidas del ámbito de la danza. Entretanto, lo contemporáneo va siendo suplantado por formas que corresponden a miradas del pasado: la revisión de los clásicos, la veneración de los maestros (Brook, Barba, Wilson).

En lo que la performance se ha adelantado al teatro es en:

1. El recurso al medio artístico para reivindicar la diferencia.
2. La utilización del juego como reafirmación de la comunidad.

«El teatro no es sobre algo. El teatro procede de algo, de un lugar dado, de la forma social y personal de vivir» (Stephen Balint, director del Squat Theatre)<sup>1</sup>. Por ser un medio del «aquí y del ahora», por ser un medio antagónico a los sistemas de comunicación de masas, el teatro (y la performan-

ce) se han convertido en uno de los vehículos preferidos para la reivindicación de la diferencia. La reivindicación de la diferencia cultural o étnica (teatro negro, chicano, gitano). O la reivindicación de la diferencia de género (feminismo, teatro gay).

Quizá uno de los usos más activos ha sido para la reivindicación de la **diferencia femenina**. Encontramos aquí una larga tradición de artistas, desde Carole Schneeman, Eleonore Antin y Karen Finley en los años 70. Schneeman lanzaba su idea: «Se me permitía ser una imagen, pero no una creadora de imágenes que creara su propia auto-imagen»<sup>2</sup>. El arte de la performance feminista está ligado a la reivindicación del cuerpo femenino como no-objeto, de ahí que se trabaje a menudo con el desnudo, con un desnudo de una intencionalidad completamente diversa al uso objetual del mundo masculino de la imagen: un cuerpo desnudo habitado por una persona, una persona que crea la imagen de sí misma. Desde el feminismo, se deriva hacia el discurso político (Karen Finley), hacia el discurso social, o hacia el discurso poético.

Esta utilización de la performance y del **teatro como instrumento** ha provocado un desplazamiento del medio escénico hacia una zona límite. Invasada por esos usos interesados, la escena de vanguardia se ha ido progresivamente marginalizando. Y, a pesar de que en Nueva York, por ejemplo, es posible ocasionalmente ver algunos espectáculos de performance en el Lincoln Center, lo normal es que la mayoría de las propuestas tengan lugar en los barrios del downtown. Lo mismo ocurre en otras ciudades europeas: ocasionalmente es posible asistir a performances o representaciones teatrales en lugares institucionales, pero la tendencia es el desplazamiento de estos medios a **lugares periféricos**, hacia centros de cultura alternativos, ligados en muchos casos a comunidades concretas.

Esa atención a la expresión también conduce a otro tipo de riesgos (el riesgo no tiene por qué ser evitado). Se trata de la combinación de la dimensión expresiva o terapéutica del teatro con la dimensión espectacular. Grotowski lleva años dedicado a lo para-teatral, pero nunca había convertido sus **ejercicios para-teatrales** en espectáculos. En los últimos años, algunos creadores han intentado explorar esa vía: la producción de trabajos con no-actores o no-bailarines, donde lo expresivo se combina con la intención creativa. Como vía, es un camino peligroso; sin embargo, hay que reconocer que da lugar a experiencias sumamente interesantes. Éste es el caso de los trabajos de la coreógrafa Anne Carsson con personas de la calle, o algunas propuestas de Sara Molina (muy especialmente *M-30*, un ritual contemporáneo autoafirmativo en el que participaron treinta mujeres de las más diversas profesiones y procedencias).



¿Está caminando el teatro del primer mundo hacia su disolución en la comunidad y en la enseñanza? ¿Es sostenible esa situación de progresiva marginalización del teatro de vanguardia? Indudablemente, es ésta una situación que afecta sobre todo a Estados Unidos y Europa. En otros países el teatro goza de una excelente salud y conserva intacta su función social. (En Brasil, por ejemplo, el teatro es aún un fenómeno estético socialmente reconocido, y ello se aprecia en la vitalidad, el nivel de comunicación y la calidad de sus propuestas). El teatro no es un arte necesariamente internacional: en el teatro es más evidente que en otros lenguajes la pertenencia al lugar.

He pretendido constatar algunas tendencias a partir de fenómenos objetivos detectados en las dos últimas décadas. Por lo que respecta al presente, no puedo más que limitarme a formular preguntas. Las respuestas deberemos construirlas entre todos. Algo es claro: han pasado los años de la contemplación, es urgente tomar decisiones, y las decisiones deben dar lugar a acciones de afirmación colectivas. Sólo recuperando espacios de comunicación colectiva tendrá sentido el arte, tendrá sentido el teatro. Sólo así merecerá la pena seguir viviendo.

#### NOTAS

1. Cfr. Kostelanetz, R., *Entrevista a John Cage* (Barcelona: Anagrama 1973), p. 56.
2. Pavis, Patrice, *The intercultural reader* (Londres y New York: Routledge, 1996), pp. 1-21.
3. Citado en Marranca, B. y Dasgupta, G. (ed.), *Interculturalism & Performance* (New York: PAJ Publications, 1991), p. 117.
4. Citado en Sayre, H.M., *The object of performance. The American Avant-Garde since 1970* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1989).

## INFORME SOBRE LA PROMOCIÓN DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA CONTEMPORÁNEA EN FRANCIA

*Fernando Gómez Grande*

Uno de los objetivos de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos es la creación y el mantenimiento de vínculos con experiencias similares que se llevan a cabo en otros países.

En nuestro ámbito europeo y por proximidad geográfica y cultural, nos pareció muy interesante conocer de primera mano cuál es el sistema establecido en Francia para la promoción y ayuda a la escritura dramática contemporánea.

La presencia actual de la textualidad de los autores franceses en el panorama europeo y la confrontación de esa escritura con la escena, no es un hecho coyuntural o de moda únicamente, sino que obedece a un apoyo decidido y a una auténtica política de estado de los diversos gobiernos, cualquiera que sea su significación política concreta, de nuestros vecinos galos. No es el momento ni el espacio adecuado de analizar y comparar si la estrategia de esta política de estado, enraizada en una potente difusión de la francofonía, es la más correcta posible o si los autores encuentran, desde su perspectiva y en su país, carencias, retrocesos, avances, o si los canales del diálogo entre creadores y el poder político son los más adecuados.

Indudablemente el avance y la presencia de la escritura teatral, y su defensa y difusión, son hechos probados. Los datos, los presupuestos y algunos resultados están expuestos en algunos de los artículos que podrán leer en las páginas siguientes.

Es de justicia reconocer que las instituciones públicas francesas dependientes de los Ministerios de Cultura, Asuntos Exteriores, o de otro tipo de

entidades como la S.A.C.D. (el equivalente a nuestra Sociedad General de Autores y Editores), las Universidades, etc., llevan a cabo un esfuerzo ingente, también presupuestario, en la defensa, la promoción y la difusión de sus autores, y todo lo que rodea al hecho escénico. Desgraciadamente el mecenazgo privado es aún mínimo.

A veces, es cierto, y salvando todas las distancias, este esfuerzo no se corresponde con la realidad en el campo de la edición, quedando caminos por desarrollar en el campo de la traducción y de la difusión de algunas dramaturgias como la española. Sin embargo, también en este terreno se está avanzando en un mayor conocimiento recíproco.

El dossier elaborado se compone de diversos artículos redactados por los responsables o directores de los diferentes organismos e instituciones de carácter público o con ayudas estatales, cuya labor se centra en la promoción de la escritura de los autores franceses vivos y en la colaboración con las dramaturgias de otros países europeos, africanos o americanos.

Es curioso constatar que algunos de los centros más dinámicos se encuentran situados en nuestro entorno mediterráneo: la Cartuja de Villeneuve-lez-Avignon en estrecho contacto con el Festival de Avignon, La Maison Antoine Vitez en Montpellier, el Colegio Internacional de Traductores Literarios en Arles, etc., son algunos de los centros con los que, a no dudar, la Muestra de Autores de Alicante establecerá vínculos e intercambiará experiencias que serán mutuamente enriquecedoras.

Cuadernos de Dramaturgia quiere agradecer, nobleza obliga, la colaboración inestimable de Yolanda Padilla, Agregada Cultural de la Embajada de Francia en España y de Xavier Bruel, responsable del Libro del Servicio Cultural de esa Embajada, sin cuya colaboración y esfuerzo no hubiera podido realizarse este dossier que abrirá, a buen seguro, vías de colaboración y de un mayor conocimiento sobre la escritura dramática de nuestros dos países.

## PARA UN ACERCAMIENTO FRANCO-ESPAÑOL

### La acción del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en España

Con el fin de reforzar las relaciones entre los profesionales del teatro y los autores dramáticos de los dos países, el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en España –en estrecho contacto con los Institutos franceses, la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA) en el ámbito del proyecto «Pretexto» y la Subdirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Asuntos Exteriores– ha establecido un programa cuyos ejes se podrían resumir así:

- cursar invitaciones a profesionales españoles para que visiten Francia con vistas a un mejor conocimiento mutuo de las producciones teatrales de los dos países.

- promocionar el teatro español contemporáneo mediante el envío de textos a Francia.

- apoyar las traducciones y publicaciones de obras de teatro francés. Entre otras colaboraciones puntuales, citemos la establecida con la revista *Escena*. El primer fruto de esta colaboración regular será la aparición en el número de noviembre de 1997 de *Ganas de matar en la punta de la lengua* de Xavier Durringer, con traducción de Fernando Gómez Grande.

- poner a disposición de los profesionales y del público lector en general, textos dramáticos franceses en las Bibliotecas de los Institutos franceses de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla, Valencia y Zaragoza y en la red de centros de la Alianza Francesa, en una cifra aproximada de 3.500 volúmenes.

Relación de autores dramáticos franceses cuyos textos están disponibles en las bibliotecas indicadas anteriormente.

Adamov (Arthur)	Bisson (Jean-Pierre)	Dermarcy (Richard)
Adrien (Philippe)	Bonal (Denise)	Deutsch (Michel)
Amette (Jacques-Pierre)	Boulanger (Daniel)	Doutreligne (Louise)
Anne (Catherine)	Bourdet (Gildas)	Dubillard (Roland)
Anouilh (Jean)	Bourdon (Jean-Louis)	Duras (Marguerite)
Arrabal (Fernando)	Bourgeade (Pierre)	Durif (Eugène)
Audiberti (Jacques)	Brisville (Jean-Claude)	Durringer (Xavier)
Audureau (Jean)	Calaferte (Louis)	Ehni (René)
Aymé (Marcel)	Camus (Albert)	Escudié (René)
Azama (Michel)	Carrière (Jean-Claude)	Fargeau (Jean-Paul)
Badiou (Alain)	Cervantès (François)	Faure (Philippe)
Bailly (Jean-Christophe)	Césaire (Aimé)	Fichet (Roland)
Bayen (Bruno)	Chalem (Denise)	Foissy (Guy)
Beckett (Samuel)	Char (René)	Gabily (Didier-Georges)
Bédoué (Arnaud)	Chartreux (Bernard)	Ganzl (Serge)
Bellon (Loleh)	Cixous (Hélène)	Gaspar (Pierre)
Benedetto (André)	Colas (Hubert)	Gatti (Armand)
Besnehard (Daniel)	Confortès (Claude)	Gautré (Alain)
Besset (Jean-Marie)	Copi	Gelas (Gérard)
Billetdoux (François)	Cormann (Enzo)	Genet (Jean)
	Cousin (Gabriel)	Ghelderode (Michel)
	Cousse (Raymond)	

de)	Magnan (Jean)	Rezvani (Serge)
Giraudoux (Jean)	Magnin (Jean-Daniel)	Rullier (Christian)
Gracq (Julien)	Manet (Eduardo)	Sagan (Françoise)
Grosjean (Jean)	Marceau (Félicien)	Salacrou (Armand)
Grunberg (Jean-Claude)	Mazev (Elizabeth)	Sarraute (Nathalie)
Guilloux (Louis)	Michel (Georges)	Sarrazac (Jean-Pierre)
Guimet (Jacques)	Minyana (Philippe)	Sartre (Jean-Paul)
Guyotat (Pierre)	Mnouchkine (Ariane)	Schehadé (Georges)
Haïm (Victor)	Moraly (Jean-Bernard)	Schmitt (Eric-Emmanuel)
Hakim (Abdel)	Namiand (Ariette)	Serreau (Coline)
Ionesco (Eugène)	Novarina (Valère)	Sirjacq (Louis-Charles)
Jouanneau (Joël)	Obaldia (René de)	Souliez (Daniel)
Kalisky (René)	Péjaudier (Hervé)	Sternberg (Jacques)
Kermann (Patrice)	Perrier (Olivier)	Tardieu (Jean)
Koltès (Bernard-Marie)	Pichette (Henri)	Thibaudat (Jean-Pierre)
Kraemer (Jacques)	Piemme (Jean-Marie)	Tilly
Lagarce (Jean-Luc)	Pinget (Robert)	Torres (Anne)
Laïk (Madeleine)	Planchon (Roger)	Valletti (Serge)
Landrain (Francine)	Pommeret (Xavier)	Varoujean (J.-Jacques)
Laplace (Yves)	Pouderou (Robert)	Vauthier (Jean)
Lassalle (Jacques)	Prin (Claude)	Vian (Boris)
Lavaudant (Georges)	Py (Olivier)	Vinaver (Michel)
Laville (Pierre)	Rambert (Pascal)	Weingarten (Romain)
Lebeau (Yves)	Redonnet (Marie)	Wenzel (Jean-Paul)
Lemahieu (Daniel)	Renaude (Noëlle)	Yacine (Kateb)
Lévy (Lorraine)	Renoir (Jean)	Yourcenar (Marguerite)
Limbour (Georges)	Reynaud (Yves)	
	Reza (Yasmina)	

## LA ASOCIACIÓN FRANCESA DE ACCIÓN ARTÍSTICA (AFAA)

La AFAA, en tanto que asociación con participación interministerial, coordina la política cultural de Francia en el extranjero establecida por el Ministerio de Asuntos Exteriores con respecto a los intercambios artísticos tanto en las artes visuales como escénicas.

Su trabajo se realiza en estrecha colaboración con las Embajadas y con los Centros Culturales franceses en el extranjero (Institutos franceses, Alianzas francesas) así como con el Ministerio de Cultura, el Ministerio de la Cooperación, grandes instituciones, colectivos territoriales, profesionales y empresarios culturales.

Los ejes preferentes de trabajo desarrollado por la AFAA son la difusión y promoción profesional, la cooperación y la creación artística, los intercambios culturales, la información y la edición.

### • La difusión y la promoción profesional

La AFAA ayuda a la promoción y a la difusión de la creación y del patrimonio francés en el extranjero. Organiza acontecimientos en Francia y promociona su presencia en las grandes citas internacionales (festivales, bienales...). Apoya a talentos ya confirmados, solicitados con frecuencia en el extranjero, así como a jóvenes artistas a los que ayuda en su trayectoria internacional.

Para la definición de sus operaciones artísticas, la AFAA dispone de un equipo de expertos que se reúnen de forma regular en «colectivos de reflexión» y que pertenecen a diferentes campos: teatro, diseño, fotografía, teatro de calle, jóvenes directores, música, danza, residencias de artistas, política artística en los Estados Unidos, Europa, etc. Su misión consiste en confrontar sus prácticas y asesorar en las orientaciones de la AFAA.

### • La cooperación y la creación artística

En el terreno de las Artes escénicas, la AFAA ha puesto en funcionamiento tres conservatorios itinerantes (teatro, música y danza) para responder a la demanda creciente de formación en países con perfiles de desarrollo cultural muy diferentes. Esta cooperación se articula en torno a tres ejes: la formación (envío de profesionales franceses a escuelas superiores, centros de formación o compañías y recepción de becarios en Francia), intercambios entre escuelas francesas y del extranjero y, en tercer lugar, intercambios entre equipos artísticos.

### • Los intercambios culturales: becas, invitaciones y residencias de investigación

La AFAA gestiona la acogida en Francia de los becarios extranjeros del gobierno francés en todas las disciplinas artísticas.

Organiza encuentros entre profesionales que posibilitan que gestores culturales se reúnan con ocasión de acontecimientos importantes de la actualidad artística internacional y elaboren proyectos comunes. Igualmente organiza la estancia en Francia de estos gestores extranjeros.

Programas de residencias prolongadas en el extranjero para trabajos de investigación, permiten que los artistas confronten e intercambien prácticas culturales y experiencias diversas, a la vez que posibilitan que instituciones extranjeras planifiquen trabajos a largo plazo. Estos programas se realizan con la participación de instituciones locales o en colaboración con la red

cultural francesa en el extranjero (Alianzas, Centros Culturales e Instituciones francesas o Servicios culturales de las Embajadas).

#### • La información y la edición

La AFAA intercambia con la red cultural francesa en el extranjero, datos, análisis y orientaciones necesarias para la realización de proyectos. Encarga misiones de estudio o de información a profesionales del mundo cultural o a artistas para que aporten su conocimiento sobre diferentes situaciones artísticas.

Localiza y evalúa el estado de la creación artística en Francia y edita guías informativas o agendas específicas, destinadas a facilitar programaciones e intercambios artísticos internacionales.

#### AFFA Artes Escénicas - Teatro

##### Programa «Pretexto»

El servicio de Artes Escénicas de la AFAA reagrupa el teatro, la música y la danza. En el seno del negociado de teatro, una de las prioridades, al margen de la difusión de espectáculos, es la promoción de la dramaturgia francesa contemporánea.

La base de este programa «Pretexto», impulsado por la AFAA en colaboración con la CRAC (Comité regional para los autores contemporáneos) y la Subdirección del Libro del Ministerio de Asuntos Exteriores, es impulsar actuaciones que establezcan una unión permanente entre lo escrito y la palabra.

Para la realización práctica de dicho proyecto, se ha creado una red constituida por los responsables franceses de actividades culturales en el extranjero, para quienes el teatro textual es una de sus prioridades. Estos interlocutores o «fuentes informativas» tienen como objetivo promocionar las solicitudes, organizar las ofertas, velar por la coherencia en los dossiers elaborados con los miembros colaboradores locales, crear las condiciones para un trabajo comunitario en los proyectos e intentar su continuación en territorio francés.

Para desarrollar este proyecto de difusión del teatro textual, la Oficina de Intercambios artísticos del Servicio cultural de la Embajada de Francia en España se asocia a operadores artísticos y culturales, locales y regionales: teatros y festivales, encuentros de autores y cualquier otro acontecimiento en torno al teatro.

A través de la escritura y de las representaciones, este dispositivo permitirá un mejor conocimiento y una mejor difusión de textos de teatro francés y español.

El contenido del programa «Pretexto», cuyas actuaciones se proyectan a medio y largo plazo, serán abordadas bajo dos aspectos complementarios e inseparables:

- A partir del texto escrito:
  - constituir un comité «sensible» a la textualidad, encargado de seleccionar entre diferentes propuestas el o los textos más interesantes.
  - disponer de un fondo bibliográfico de teatro francés integrado en una institución local abierta a los profesionales y a todos los aficionados.
  - asociarse, para la traducción o para la edición, a editores locales y revistas especializadas.
  - iniciar ciclos de lectura de teatro contemporáneo, encuentros y cualquier otro tipo de intercambios.
- A partir de la representación:
  - potenciar diferentes posibilidades de difusión, tales como lecturas, lecturas escenificadas, etc.
  - elaborar proyectos de estreno a partir de textos contemporáneos, prioritariamente en lengua vernácula, con participación de artistas franceses y profesionales extranjeros con vistas a la difusión local, y posteriormente en Francia.
  - intercambiar prácticas actorales a partir de talleres con vistas a la producción de espectáculos.

Algunos ejemplos de la actuación de la AFAA:

- «En busca de autores: programa AFAA/Beaumarchais».  
La AFFA y la Asociación Beaumarchais conceden anualmente tres becas a autores cuyo proyecto necesite una estancia en el extranjero que les permita desarrollar un intercambio con interlocutores locales.
- «El programa Villa Médicis Extra muros».  
Este programa permite que los artistas disfruten de una estancia en el extranjero para una investigación personal. Se presta una atención particular a la originalidad del proyecto enmarcado en una práctica innovadora y en investigaciones contemporáneas.
- «Un autor/ un actor».  
Proyecto de contenido variable en torno a un texto con lectura escenificada por un actor en francés, en lengua local o en las dos lenguas.
- «La formación».  
Talleres de formación sobre la escritura, la lectura, talleres o la escenificación de textos contemporáneos franceses.
- «Coproducciones».  
Asociación de artistas franceses o artistas extranjeros para el estreno de espectáculos que tengan como base un texto teatral.

## EL APOYO DEL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES A LA TRADUCCIÓN Y A LA PUBLICACIÓN

A lo largo de los últimos años, la Subdirección del Libro y Bibliotecas, ha desarrollado a través de los Servicios Culturales de las Embajadas de Francia en 56 países, un amplio programa de participación en la publicación (P.A.P.) de obras francesas traducidas a la lengua o lenguas de otros países. De tal manera que durante los cuatro últimos años, y en el marco del «P.A.P. García Lorca», el Servicio cultural de la Embajada de Francia en España ha aportado su ayuda en la publicación de varios textos teatrales.

- NATHALIE SARRAUTE, *Por un sí o por un no* (ADE, trad.: Juan E. d'Ors, 1994).
- MICHEL VINAVER, *El programa de televisión* (ADE, trad.: Fernando Gómez Grande, 1994.).
- HELENE CIXOUS, *La toma de la escuela de Madhubai* (ADE, trad.: Elizabeth Burgos, 1994).
- BERNARD-MARIE KOLTES, *En la soledad dels camps de coto* (3 i 4, trad.: Sergi Belbel, 1995).
- Número 7 (1995) de la revista *Art teatral* dedicado al teatro corto en Francia, con obras de SAMUEL BECKETT, ENZO CORMANN, JEAN-CLAUDE GRUMBERG, EUGENE IONESCO, ARMANDO LLAMAS, VALERE NOVARIANA, MICHEL SIMONOT, LOUIS-CHARLES SIRJACQ, JEAN TARDIEU, MICHEL VINAVER (traducciones de Francisco Torres, Juan Ignacio Velázquez, Arlette Véglia y M. Pilar Suárez, Emma Sopeña Balordi, Fernando Gómez Grande, Juan Bravo Castillo, Ángela Serna, Susana Cantero).
- ENZO CORMANN, *Diktat* (ADE, trad.: Fernando Gómez Grande, 1995).
- JEAN GIRAUDOUX, *La Guerra de Troya no tendrá lugar - La Loca de Chaillot* (Cátedra, trad.: Francisco Torres Monreal y Guy Teissier, 1997).
- ENZO CORMANN, *Credo - El Vagabundo - Mingus, Cuernavaca* (Universitat de Valencia, col. Teatro Siglo XX, trad.: Fernando Gómez Grande, 1997).

Las ayudas a la traducción y a la publicación por parte del Estado francés se concretan bajo epígrafes diferentes:

«P.A.P. García Lorca» (Ministerio de Asuntos Exteriores).

### 1. Apoyo local

En el ámbito del programa de Participación en la Publicación (P.A.P.), organizado por la Subdirección del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, el Departamento del libro de la Embajada de

Francia tiene la posibilidad de apoyar directamente, de acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores, la publicación de traducciones de obras francesas en España.

Este programa, cuya utilización es bastante flexible, permite financiar una parte de la traducción, o participar en la edición de la obra elegida.

### 2. Ayuda a la cesión de los derechos de autor

La Subdirección del Libro y Bibliotecas pone a la disposición de los editores extranjeros, a propuesta de la Embajada, una «ayuda a la cesión de los derechos de autor», consistente en la adquisición directa a la editorial francesa, de una parte o de la totalidad del anticipo de los derechos de autor de la obra seleccionada. Las peticiones se hacen a través del Departamento del Libro de la Embajada y el editor español debe haber firmado un contrato de adquisición de los derechos, sin haber hecho efectivo el pago por éstos derechos.

«Exportar el libro francés» (Ministerio de Cultura)

### 1. Ayuda a la traducción

Se trata de la traducción de obras francesas, «con derechos vigentes», a idiomas extranjeros. La participación está otorgada por la Dirección del Libro y la Lectura del Ministerio de Cultura a propuesta de una comisión que se reúne dos veces al año, generalmente en enero y junio. La petición se hace a través de la editorial francesa.

### 2. Becas de traductores

Estancia en Francia de traductores extranjeros para llevar a cabo un proyecto de traducción de obras francesas de literatura o ciencias humanas. Estas becas se conceden por la Dirección del Libro y la Lectura tras el veredicto de una comisión.

Los expedientes de solicitud de becas están a disposición de los candidatos en el Departamento del Libro de la Embajada y deben ser remitidos al Ministerio de Cultura francés por mediación de la Embajada el 31 de octubre a más tardar.

## LA ASOCIACIÓN ENTR'ACTES

Creada a finales de 1991 por la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos (SACD) y presidida por Jean-Claude Carrière, «Entr'actes» es una oficina artística –no una agencia ni una productora– puesta al servicio de los autores a la vez que un punto de encuentro entre los profesionales franceses y extranjeros.

Su objetivo es revalorizar y defender la escritura dramática contemporánea en lengua francesa con el propósito de facilitar su difusión, bajo cualquier forma artística, principalmente en el extranjero. "Entr'actes" juega así

un papel de consejero para los autores que ha decidido promocionar, a la vez que sus equivalentes extranjeros reciben ayuda en sus estancias en Francia.

Una de sus prioridades es el establecimiento de redes en el extranjero junto a la promoción de encuentros personales y relaciones fluidas con sus interlocutores.

Del mismo modo, el establecer marcos de reciprocidad siempre que sea posible es otro de sus objetivos prioritarios. Tanto es así que «Entr'actes», por definición, se sitúa en la encrucijada de diferentes profesiones que nutren la creación dramática contemporánea: autores, editores, directores de escena, actores, traductores y organismos de difusión y promoción. Desde su creación, por tanto, «Entr'actes» colabora como asociado con la «Maison Antoine Vitez».

Debido a su preocupación constante por la federación y a su deseo de ser eficaces, «Entr'actes» creó hace tres años un Colectivo de Reflexión sobre los Autores Contemporáneos (CRAC) que reagrupa a todos los organismos franceses que desarrollan una actividad importante en el campo de las relaciones internacionales: la Asociación Francesa de Acción Artística (AFFA), la «Maison Antoine Vitez», la Oficina Nacional de Acción Artística (ONDA), la Cartuja de Villeneuve-lez-Avignon, el Festival Internacional de la Francofonía en Limousin, la Asociación Théâtrales, Radio Francia Internacional o el Centro Nacional de Teatro.

En tanto que embajadora del teatro, «Entr'actes» efectúa numerosas misiones de exploración principalmente en Alemania, USA, Gran Bretaña, Italia, Rumanía, Australia y muy recientemente en España. Tales misiones nos han permitido extraer conclusiones interesantísimas y estamos en disposición de elaborar proyectos a largo plazo en estos países.

Las obras promocionadas por «Entr'actes», hayan sido estrenadas o sean inéditas, son un testimonio de diferentes escrituras dramáticas en toda su diversidad.

Nada puede sustituir al contacto personal, hasta tal punto que gracias a largas entrevistas, ha sido posible saber qué textos eran los más apropiados o más interesantes para el interlocutor. Por eso no es infrecuente que posteriormente a uno de estos encuentros, una obra que no haya sido aún estrenada en Francia, sea traducida a otras lenguas.

Para cubrir más eficazmente su papel de información, «Entr'actes» se define cada vez más a través de proyectos editoriales con una preocupación constante por la simplicidad y la claridad.

«Entr'actes» ya se había introducido en el campo de las publicaciones con textos como: *La Moisson d'Entr'actes 1994 y 1995; Actualidad del tea-*

*tro contemporáneo en lengua francesa 1993-94, 1994-95; Contemporary French Theatre 1960-1992*, traducción inglesa del libro del dramaturgo israelí Nurit Yaari o un *Catálogo Internacional de 241 obras en lengua francesa*. En ésta misma línea editorial y para completar sus publicaciones anteriores, «Entr'actes» publica actualmente una revista semestral bilingüe *Actes du Théâtre*, cuyo número 6 acaba de aparecer.

El tiempo y la experiencia, en efecto, nos han reafirmado en nuestra voluntad de crear una revista consagrada a la actualidad teatral, rica en informaciones prácticas, redactada en francés y en inglés, destinada principalmente a la difusión en el extranjero pero apreciada también en Francia.

En este caso, una vez más, la preocupación esencial ha sido la de ser claros, la de editar una revista atractiva en contenidos y presentación y, sobre todo, la de dotar de una gran calidad informativa a todas sus páginas.

*Actes du Théâtre* propone, por tanto, una selección de obras dramáticas «en cartel» o «para descubrir», presentando a su vez a los autores. Se trata de un material de difusión que permite a los interlocutores extranjeros y a los representantes oficiales franceses en el exterior, localizar sus propios puntos de referencia en el territorio teatral francés. En esta revista no se ofrecen comentarios, críticas o análisis, sino que aparece la información más completa posible sobre la escritura contemporánea.

Estas son, en resumen, las actividades de esta oficina artística, más allá de su trabajo de acogida, de guía, de consejo y de descubrimiento de nuevos talentos.

Tal y como declaró su presidente, Jean-Claude Carrière, en el momento de la creación de «Entr'actes»: «Dar a conocer, hacer leer, hacer que se estrenen, hacer ver. Ayudar de cualquier manera. Pero este movimiento –puesto que la promoción es un símbolo del movimiento– no se da en un sólo sentido. Siempre debe volver a sus orígenes y alcanzar a los propios autores».

Este trabajo de hormigas laboriosas y de pioneros, se desarrolla y se fortifica participando en la ayuda a todos aquellos a los que ésta institución debe defender: los autores contemporáneos.

## LA CHARTREUSE

### Centre national des écritures du spectacle

La Cartuja de Villeneuve-lez-Avignon acoge desde hace 24 años un Centro Cultural de Encuentros.

Tal vez sería conveniente definir en qué consisten estos centros culturales de encuentros. La idea surgió hacia los años 70 y fue la respuesta dada

por los responsables de Patrimonio al plantearse para qué servía restaurar los monumentos históricos. Era evidente que la única respuesta posible: «para que no desaparezcan», se quedaba un poco corta, y que la necesidad de dotarles de una nueva vida, de integrarlos en el uso cotidiano, desembocaba de manera natural a plantearse proyectos culturales. Por otra parte, el hecho de imaginar un proyecto cultural en el interior de estos monumentos, transformaba en gran medida los métodos de restauración puesto que se producían de facto condiciones específicas para su utilización y, por lo tanto, para su restauración.

La Cartuja de Villeneuve-lez-Avignon, se transformó por tanto en un centro piloto debido fundamentalmente a su magnitud –se trata de la mayor cartuja de Francia con una extensión de 25.000 m<sup>2</sup> – y a lo ambicioso del mismo proyecto cultural.

Existen nueve centros culturales de encuentros repartidos por toda Francia y su asociación ha permitido crear y potenciar una red que reúne a una veintena de monumentos históricos diseminados por una quincena de países europeos tales como Alemania, Italia, Portugal, algunos países del este, etc. Curiosamente España no está integrada en esta red.

En 1991, el estado francés acepta subvencionar un proyecto de Centro Nacional en la Cartuja. La propia configuración de los locales junto a todas las experiencias que habían tenido lugar desde 1973, hacen posible que se cree el Centro Nacional de las Escrituras del Espectáculo; un espacio para la investigación, la creación y la estancia de autores dramáticos.

Los autores pueden residir en la Cartuja en estancias que no sobrepasen los tres meses, mediante un sistema de becas de residencia concedidas por parte de los poderes públicos. En torno a su trabajo se teje todo un conjunto de actividades cuyo objetivo es desarrollar y promover la escritura dramática contemporánea. La Cartuja permite, pues, la reflexión y la innovación implicando a todas las actividades del espectáculo, con la perspectiva de una revalorización de los textos de autores vivos.

Las residencias de autores son un elemento fundamental para la escritura, ya que permiten trabajar aisladamente y en silencio procurando, también, celebrar encuentros de autores y de éstos con la profesión y con el público. Siempre que es posible, el Centro propone lecturas realizadas por los propios autores o por actores profesionales. Los autores pueden así contrastar su escritura, el interés o las carencias de sus textos, teniendo como referente este primer test. Este inicio de la vida de una obra de teatro, produce excelentes resultados: la primera confrontación del autor con lo que ha escrito; el interés de un público bastante amplio y deseoso de este tipo de propuestas y que la Cartuja ha sabido crear a lo largo de los años; o la

venida de profesionales interesados por la escritura contemporánea, aún no numerosos pero muy apasionados.

Los resultados de estas lecturas son cuantificables puesto que el 70% de las obras leídas, han sido estrenadas a lo largo de los cinco años siguientes.

Pero la Cartuja tampoco está ausente de la creación, hasta tal punto que también se organizan residencias de compañías para trabajar con textos de autores franceses vivos. Durante 1996 se crearon siete obras contemporáneas, cuatro de ellas escritas en la Cartuja.

La escritura teatral necesita de la escena, contrariamente a otras escrituras; sin esta perspectiva, cualquier trabajo es una añagaza.

El Centro Nacional de las Escrituras del Espectáculo no podía olvidar tampoco todo lo referente al libro, a su edición y a su distribución. El Centro dispone de una biblioteca cuyos fondos son manuscritos y ediciones de teatro contemporáneo disponibles en todo momento para los profesionales del espectáculo y de los enseñantes. Hasta el momento se dispone de un repertorio de dramaturgos franceses desde 1950 que muy próximamente estará disponible en «internet». Del mismo modo, nuestra librería ofrece a los visitantes de la Cartuja un fondo de más de 2.000 textos de teatro contemporáneo. Hay que leer teatro y esto puede hacerse de maneras muy diferentes.

Nuestras relaciones con los autores extranjeros, son igualmente uno de los ejes de la Cartuja, aunque la circulación de textos y espectáculos se hace en primer lugar con los autores francófonos. Las residencias y los estrenos son habituales con autores procedentes de Quebec, Suiza, Bélgica y África; pero ésta necesidad de abrir fronteras lingüísticas, no puede hacerse sin abrir la puerta en los dos sentidos. Para ello hemos unido nuestras fuerzas a otros organismos franceses que ya han establecido relaciones con otros países para participar en la creación de «comités sensibles» en los países en los que hemos encontrado interlocutores dinámicos e interesados en nuestro proyecto. Se trata de hacer circular textos y de que cada país, en función de su sensibilidad, elija alguno de estos textos para su posterior traducción: de ahí el nombre de «comité sensible».

Lo ideal para la Cartuja, sería encontrar en los diferentes países europeos centros equivalentes. Desgraciadamente no existen. Habrá por lo tanto que inventarlos. La experiencia de La Loggia en Italia es significativa puesto que es la prueba de la posibilidad de desarrollar esta idea de Centro de Encuentros dedicado a la escritura teatral contemporánea.

Hemos tenido ocasión de comprobar el interés despertado en numerosos países con respecto a nuestros planteamientos, incluido ese proyecto original de revitalizar un monumento histórico que acoja un proyecto cul-

tural ambicioso y de envergadura nacional e internacional. ¿Acaso es una ambición utópica encontrar interlocutores favorables a los autores europeos o establecer por toda Europa una red que promueva la escritura teatral contemporánea?

Comencemos por estos «comités sensibles». Como dice el poeta español, «se hace camino al andar». ¿Por qué no caminar con España que es un país que posee toda la vitalidad necesaria para una empresa de estas características?

### LA MOUSSON D'ÉTÉ

«La Mousson d'été» es una manifestación de carácter anual centrada en la escritura contemporánea. Sin presiones, sin obligaciones en cuanto a sus resultados, la Mousson d'été tiene como objetivo el descubrimiento de nuevos textos y la búsqueda de nuevos autores.

Mediante lecturas, conversaciones, lecturas escenificadas y espectáculos, los objetivos de «La Mousson d'été» son claros: colocar a la escritura y al autor en el centro del proceso de creación y permitir a personalidades diversas (autores, editores, actores, músicos, periodistas, público local y nacional, universitarios...) encontrarse en torno a la escritura y a la creación teatral contemporánea.

En efecto, partiendo del hecho de que la escritura dramática contemporánea es poco representada, editada o difundida en Francia, «La Mousson d'été» desea jugar un papel motriz y afirmarse como una plataforma de encuentro en la que todos los «actores» de la cadena estarían presentes y en condiciones de intercambiar puntos de vista y de tomar iniciativas innovadoras.

La Universidad de verano colabora, por su parte, en éste mismo objetivo: difundir lo mejor posible en el seno de los enseñantes, de miembros de asociaciones sociales y de trabajos de empresas culturales, el conocimiento del teatro actual y dotarles de útiles de trabajo que puedan utilizar posteriormente con sus públicos.

Para realizar esta tarea, se organizan cuatro encuentros en los que intervienen los autores: «leer», «representar», «escribir teatro» y «teatro y vídeo».

«La Mousson d'été» se convierte pues, a través de lecturas o de representaciones, en un complemento práctico de nociones más teóricas manejadas con ocasión de los «stages» y encuentros de la Universidad de verano. Un espacio de encuentro con los autores.

A través de lecturas, lecturas escenificadas y representaciones, editores, directores de teatro o instituciones conocen a los autores, lo que permite establecer lazos e imaginar nuevas colaboraciones.

Así pues y como consecuencia de ediciones anteriores a la de éste año, algunos autores franceses han sido traducidos y representados en Alemania y programados en Festivales de rango internacional.

En la edición de 1997, la lectura de *Talem*, de Sergi Belbel, obtuvo un gran éxito a la vez que *Después de la lluvia* con dirección de Ariel García Valdés, agotó las localidades y fue muy apreciada por la crítica.

Ésta última edición, dedicada al Mediterráneo, contó con los autores españoles Armando Llamas, Francisco Benítez y Alfonso Zurro.

Al término de ésta edición, surgieron nuevos proyectos tales como la publicación en las Ediciones «Mille et une nuits» de un texto del autor argelino Aziz Chouaki, *Les oranges*, que se traducirá igualmente al hebreo y al holandés.

Finalmente, a partir de la lectura de la obra *Pleine lune* de Rémi De Vos, éste autor ha sido seleccionado para trabajar en la dramaturgia de creación de su obra en un teatro que estrenará próximamente la obra.

Mesas redondas profesionales.

Estas mesas redondas permiten reunir a profesionales que tratan extensamente un tema de actualidad del teatro contemporáneo.

En la edición de 1997 se realizaron dos mesas, una organizada por la Maison Antoine Vitez, cuya temática giró en torno a la construcción de una red europea de traducción y difusión, y la otra por la asociación «Théâtrales» con el título «Teatro y Bibliotecas».

Por último, «La Mousson d'été» desarrolla un proyecto con France Culture. En 1997, el texto *Rituel pour une métamorphose* del autor sirio Saadallah Wannous, fue retransmitido en directo por France Culture y por una radio marroquí.

### ASOCIACION HISPANITÉ-EXPLORATIONS

#### Intercambio franco-hispánico de dramaturgias contemporáneas

Desde su fundación en 1992, la asociación ha creado una red de corresponsales en Francia, España y algunos países hispano-americanos (teatros públicos, festivales, compañías, editoriales, instituciones culturales oficiales, Institutos culturales, Universidades, etc.) desarrollando relaciones permanentes con algunos de ellos o temporales en otros casos, en función de su especificidad en actividades puntuales.

Su radio de acción se centra en la difusión del teatro contemporáneo español (incluido el escrito en catalán) en Francia y el teatro francés contemporáneo en los países de habla hispana; una actuación cuya base es la reciprocidad y el trabajo a largo plazo.



Esta actividad recíproca consiste en buscar y seleccionar textos elegidos por especialistas en teatro hispano o francés, hacer que se traduzcan, organizar su lectura pública, asegurar su difusión y potenciar su publicación y su estreno.

El programa y el contenido de dicho proyecto, radica en cubrir las lagunas en las traducciones de los repertorios de la textualidad contemporánea francesa e hispánica, a la vez que se intenta responder a las demandas concretas de los profesionales del teatro.

Si el objetivo primordial es dirigirse a los profesionales del teatro para posibilitar el estreno de los textos traducidos, no es menos cierto que Hispanité-Explorations intenta llegar a un público más amplio (teatros, festivales, Centros Culturales, el entorno universitario y escolar, grandes manifestaciones culturales como el Salón del Libro, etc.) para quienes organiza lecturas de obras ya traducidas, encuentros y debates con autores, conferencias, mesas redondas y coloquios, presentaciones de obras traducidas y editadas, así como libros sobre el teatro y revistas especializadas.

Enumeremos a grandes líneas algunas de nuestras realizaciones. En el campo de la traducción y de la edición, el Centro Nacional del Libro (CNL) del Ministerio de Cultura, la Fundación «Beaumarchais» y la Subdirección General del Libro del Ministerio de Asuntos Exteriores, han apoyado de la manera lo más eficazmente posible nuestro trabajo concediendo ayudas y becas a los traductores y editores que han colaborado en nuestro proyecto.

Del mismo modo, los encuentros con los autores o las lecturas realizadas tanto en Francia como en España, han obtenido en repetidas ocasiones ayudas del Ministerio de Cultura, del Ministerio de Asuntos Exteriores, de la Ciudad de París así como del Ministerio de Cultura de España (INAEM), de la Generalidad de Cataluña y de la Generalidad Valenciana.

El mecenazgo privado y el patrocinio de organismos culturales han posibilitado igualmente nuestras actividades. A título de ejemplo podemos citar algunas instituciones con las que hemos colaborado en repetidas ocasiones tales como el Festival de Teatro Franco-Ibero-Latinoamericano de Bayona, el Festival de Teatro Europeo de Grenoble, el Instituto Cervantes de París, el Centro de Estudios Catalanes de la Sorbona, los Institutos Franceses en el extranjero, el Colegio de España y la Casa de América Latina en París, Radio France Culture, el Salón del Libro, el Teatro de L'Épée de Bois en París o el Espace Aleph en Ivry, la editorial ADE y las revistas *Conjunto* y *Tablas* de Cuba, y finalmente la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

Del mismo modo las Embajadas de España, Chile, Uruguay y Cuba en Francia han colaborado estrechamente en nuestras actividades.

Citemos por último algunas de las personas que han sido invitadas por Hispanité-Explorations a participar en encuentros o lecturas de sus obras. Entre los autores españoles: Francisco Nieva, Fermín Cabal, Sergi Belbel, José Sanchis Sinisterra, Josep M<sup>a</sup> Benet i Jornet, Rodolf Sirera, Miguel Romero Esteo, Alfonso Zurro o Antonio Onetti. Entre los autores hispanoamericanos: Marco Antonio de la Parra (Chile), Jorge Edwards (Chile), Griselda Gambaro (Argentina), Alberto Pedro Torriente (Cuba) o Ricardo Muñoz Caravaca (Cuba).

Numerosos especialistas, teóricos, editores y traductores españoles e hispanoamericanos como Juan Antonio Hormigón, Joan de Sagarra, Domenec Reixac, Fernando Gómez Grande, Eduardo Quiles, Gloria Levy (Uruguay), Rodolfo Obregón (México), Francisco Javier (Argentina), Rosa Ileana Boudet o Nara Mansur, ambas de Cuba.

En el campo de la difusión de la dramaturgia francesa contemporánea podemos citar a Michel Vinaver, Enzo Cormann, Valère Novarina, Yves Lebeau, Yves Reynaud, Michel Azama, Philippe Minyana, Louise Doutreligne, Joël Jouanneau, Pierre Chabert, Judith Magre, Edith/Scob, Hervé Tougeron o Feodor Atkine.

## LA ASOCIACIÓN THÉÂTRALES

*Autores que leer,  
textos que representar*

La asociación «Théâtrales» recibió en 1982 el encargo del Ministerio de Cultura de promocionar y difundir la escritura dramática contemporánea. A partir de esta fecha, la Asociación se dedica a descubrir y a promocionar nuevos autores y nuevos textos.

### Leer y hacer leer

«Théâtrales» acoge a todo autor deseoso de dar a conocer su manuscrito. Un comité de lectura integrado por profesionales del teatro y de la literatura examina su texto y le da una respuesta. En el caso de que su obra resulte elegida, se incluye en el repertorio anual de la Asociación que en estos momentos se compone de unos 500 títulos, la mitad de ellos inéditos.

Aquellos que buscan textos teatrales para leer o para representar, informaciones sobre los autores o la escritura dramática contemporánea, no tienen más que dirigirse a la Rue Trousseau, a dos pasos del Faubourg Saint-Antoine, en el mismo centro del popular barrio de La Bastille. La biblioteca pone a disposición de los visitantes alrededor de 1.000 títulos, editados o manuscritos. Además de los fondos de la propia Asociación desde el momento de su creación, pueden encontrarse obras seleccionadas por otros comités de lectura: obras francesas, de los países francófonos o traducciones de obras extranjeras.

Por otra parte, un centro de documentación informa al público (compañías teatrales, escuelas, bibliotecas, editores, etc.) sobre la actualidad de la escritura teatral en Francia y en el extranjero.

Para una mayor difusión de su actividad, la asociación "Théâtrales" ha extendido su red a otras ciudades. En Amiens, Avignon, Bruselas, Ginebra, Caen, Toulouse, Mulhouse, Nantes e incluso en Montréal, se pueden localizar sus obras y las actividades de difusión sobre los autores y la escritura teatral contemporánea.

### **Reflexionar y divulgar**

Obviamente la actividad de «Théâtrales» no termina en lo descrito anteriormente. el equipo directivo lleva a cabo una reflexión sobre las dramaturgias contemporáneas organizando encuentros, debates y coloquios. Los «lunes del teatro», por ejemplo, invitan una vez al mes a personalidades de campos diferentes para reflexionar sobre las apuestas de la dramaturgia contemporánea. Del mismo modo se organizan cursillos o «stages» de sensibilización y de formación sobre la lectura del teatro contemporáneo.

Igualmente, un lunes al mes se propone un encuentro con un autor a la vez que se lee unos de sus textos en el teatro de «Cité Internationale». Una de las formas posibles, entre otras muchas, de descubrir obras recién estrenadas o aún desconocidas, textos inéditos aún no representados que son en alguna medida «las corazonadas» del comité de lectura.

### **MAISON ANTOINE VITEZ**

#### **Centro Internacional de la Traducción**

El deseo de crear este Centro nació con ocasión de la celebración de las «VI Jornadas de la Traducción Literaria» de Arles, dedicadas a la traducción teatral. La reflexión colectiva que allí tuvo lugar, puso de manifiesto la particularidad de la traducción de textos teatrales, la diversidad en las prácticas de adaptación de dichos textos y, por supuesto, la realidad y la importancia de sus lagunas.

Como prolongación concreta y permanente de estas «Jornadas», el Centro Internacional de la Traducción Teatral, decidió aceptar el desafío de defender y promocionar el arte de la traducción de teatro, abrirse al repertorio extranjero, traducir obras contemporáneas y recuperar antiguos textos para nuevas traducciones.

Lugar de encuentro y de reflexión artística que reúne a traductores, editores, directores de escena y actores, tiene su sede en Montpellier junto al Teatro de los «Treize Vents» y a pocos kilómetros de Arles y de su Colegio Internacional de Traductores Literarios. El Centro eligió el nombre de «Maison Antoine Vitez» para honrar la memoria de un hombre que fue a la vez

un gran director de escena y un gran traductor, y que nunca separó teatro y traducción.

La aventura de la «Maison Antoine Vitez» tendría como base cuatro campos de trabajo:

a) Descubrir.

Un teatro diferente, extranjero, desconocido, inédito, sin explorar, una pasión por un autor, por una obra, los deseos de transmitir ésta pasión a la comunidad teatral, son algunos de los móviles que tientan a un traductor de teatro a lanzarse a la traducción de una obra, a veces sin contrato o sin encargo.

b) Traducir.

«Hay que traducir todo» decía Antoine Vitez. Ante la amplitud de tal planteamiento, la «Maison Antoine Vitez» reúne en Comités de Lectura de diferentes lenguas, a traductores teatrales, directores de escena y actores bilingües. Cada uno de estos Comités está coordinado por uno o dos traductores que junto a sus colaboradores establece un listado de obras.

El programa anual de traducciones se decide posteriormente por una comisión integrada por profesionales del teatro y traductores.

Las ayudas a la traducción, cuyo número varía cada año en función del presupuesto y de las subvenciones externas, se les concede a los traductores elegidos por el Comité de lectura que ha seleccionado las obras.

Desde 1991, año de inauguración de la «Maison Antoine Vitez», se han traducido 76 obras, de las que 16 han sido publicadas y 11 se han estrenado.

c) Difundir.

Cada obra traducida a iniciativa de la «Maison Antoine Vitez», figura en un catálogo actualizado regularmente acompañado de una ficha de lectura que contiene datos técnicos y literarios.

A diferencia de la traducción literaria, cuyo destino es la publicación y la lectura, el texto teatral traducido sólo adquiere su verdadera dimensión en un cuerpo, un rostro, una voz. Difundir una obra aún inédita es hacerla oír, leerla, representarla. Consecuente con este planteamiento, la «Maison Antoine Vitez» organiza de manera regular lecturas públicas en Festivales, Teatros o en la radio.

d) Proteger.

El traductor teatral trabaja en la sombra, aislado, indefenso con cierta frecuencia. Un grupo de traductores de la «Maison Antoine Vitez» ha elaborado conjuntamente con los Servicios Jurídicos de la SACD un «contrato marco» para ayudar a los traductores en sus compromisos con los autores, los directores de escena, los teatros o las compañías.

Reunir a traductores teatrales, animarles en la búsqueda de textos inéditos, ayudarles en su difusión, hacer que el oficio de traductor teatral tenga un reconocimiento..., éstas son algunas de las propuestas que tal vez consigan que algún día la «Maison Antoine Vitez» sea una «Torre de Babel» teatral.

## **DIRECTORIO DE INSTITUCIONES**

### **Embajada de Francia en España**

#### **Servicio cultural**

Contactos:

Yolande Padilla, Agregada cultural, intercambios artísticos.

Xavier Bruel, Responsable del departamento del libro.

Marqués de la Ensenada, 10 - 28004 Madrid

tel: 91 319 92 99 - fax: 91 308 61 88

### **AFAA - Association française d'action artistique**

Contacto: Jose Manuel Gonçalves, Consejero adjunto, encargado del teatro

244, boulevard Saint-Germain - 75007 Paris

tel: (33) 1 43 17 83 00 - fax: (33) 1 43 17 82 82

### **Ministère des Affaires Étrangères**

#### **Sous-direction de la Politique du livre et des bibliothèques**

Contacto: Laurence Frabolot, Jefa del departamento Europa-América

244, boulevard Saint-Germain - 75007 Paris

tel: (33) 43 17 89 70 - fax: (33) 1 43 17 88 83

### **Entr'Actes**

Directora: Sabine Bossan

11 bis, rue Ballu - 75009 Paris

tel: (33) 1 40 23 44 14 - fax: (33) 1 40 23 46 23

### **Centre National des Écritures du Spectacle**

#### **La Chartreuse**

Director: Daniel Girard

BP 30 - 30400 Villeneuve lez Avignon

tel: (33) 4 90 15 24 24 - fax: (33) 4 90 25 76 21

### **La Mousson d'Été**

Director: Michel Didym

82, rue Marceau - 93100 Montreuil

tel: (33) 1 48 59 20 89 - fax: (33) 1 48 59 29 03

### **Hispanités-Explorations**

Presidenta: Irène Sadowska Guillon

17, rue du Docteur Paul Brousse - 75017 Paris

tel: (33) 1 46 27 46 30 - fax: (33) 1 46 27 16 08

### **Théâtrales/l'association**

Directora artística: Mireille Davidovici

4, rue Trousseau - 75011 Paris

tel: (33) 1 43 38 04 09 - fax: (33) 1 49 23 06 63

### **Maison Antoine Vitez**

Directora: Karin Wackers

Domaine de Grammont - 34000 Montpellier

tel: (33) 4 67 22 43 05 - fax: (33) 4 67 22 48 34

### **Instituto francés de Barcelona**

Director: Jean-Claude Pompougnac

Moià, 8 - 08006 Barcelona

tel: 93 209 59 11 - fax: 93 200 66 61

Instituto francés de Bilbao

Director: Jérôme Delormas

Alameda de Recalde, 12 - 48009 Bilbao

tel: 94 423 60 98 - fax: 94 423 51 82

### **Instituto francés de Madrid**

Director: Claude Lesbats

Marqués de la Ensenada, 12 - 28004 Madrid

tel: 91 308 49 50 - fax: 91 319 64 01

Biblioteca - tel: 91 319 48 12

### **Instituto francés de Sevilla**

Directora: Claire Durieux

Lope de Rueda, 30 - 41004 Sevilla

tel: 95 456 35 60 - fax: 95 456 36 96

### **Instituto francés de Valencia**

Director: Benoît Choquet

San Valero, 7 - 46005 Valencia

tel: 96 373 04 00 - fax: 96 374 80 85

### Instituto francés de Zaragoza

Director: Yves Kerouas

Paseo de Sagasta, 7 - 50008 Zaragoza

tel: 97 622 44 82 - fax: 97 621 80 74

### 26 Aliances françaises en España

en Badajoz, Burgos, Cartagena, La Coruña, Gerona, Gijón, Granada, Granollers, León, Lleida, Lugo, Madrid, Málaga, Orense, Oviedo, Las Palmas de Gran Canaria, Palma de Mallorca, Sabadell, Sama de Langreo, Santa Cruz de Tenerife, Santander, Santiago de Compostela, Tarrasa, Valladolid, Vigo, Vitoria.

Información: **Délégation générale de l'Alliance française d'Espagne**

Delegado general: Philippe Ben Lahcen

Velázquez, 94 - 28006 Madrid

tel: 91 435 15 32 - fax: 91 576 73 31

## OCHO AUTORAS EN BUSCA DE RIGOR

### RECIENTES INCORPORACIONES A LA ESCRITURA FEMENINA EN ESPAÑA

*Carla Matteini*

Alicante, noviembre de 1996. La Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos convoca a ocho jóvenes dramaturgas de diversas Comunidades a un encuentro que, a lo largo de tres días, les permitirá conocerse, intercambiar experiencias desde realidades muy diferentes, y debatir los problemas, dudas, satisfacciones y temores que acompañan la creación dramática. Coordinado por quien esto escribe, el seminario –cuya duración resultó insuficiente– reunió a **Helena Pimenta** por Euzkadi, **Sara Molina** por Andalucía, **Beth Escudé** por Cataluña, **Margarita Borja** y **Cristina Maciá** por Alicante, y **Paloma Pedrero**, **Yolanda Pallín** e **Itziar Pascual** por Madrid. Guillermo Heras, director de la Muestra e inductor del encuentro, aclaró en su breve intervención de apertura el porqué de una selección inevitablemente reducida por las cuestiones presupuestarias, que siempre amenazan a festivales como éste, modesto en posibilidades, pero un auténtico lujo para todos los que apostamos por un teatro contemporáneo. No estaban, pues, todas las autoras que hubieran debido estar, pero las presentes «tienen un código, un lenguaje y una personalidad que harán de este encuentro algo interesante». Y en cuanto a la especificidad de la convocatoria, «porque aún se sigue discriminando, y en la sociedad teatral falta todavía la conciencia de que existe una autoría muy importante de mujeres».

Se planteó un esquema básico de trabajo que se articulaba en dos ejes, abiertos a muchas ramificaciones: uno teórico, sobre la creación pura y dura, la búsqueda que cada una estuviera realizando en lenguajes y estructuras; y uno más práctico, que englobara las dificultades con que se enfrenta

la dramaturga a la hora de ver su texto llevado a escena, es decir, su relación con el entramado de la práctica teatral. Una cuestión planteada por la coordinadora en este último terreno fue ese curioso «fenómeno» por el cual la mayoría de los dramaturgos, sobre todo en las generaciones jóvenes, tiene otro trabajo y su relación con el mundo teatral se limita a la escritura, mientras que las mujeres autoras están casi siempre inmersas en la práctica teatral cumpliendo otras funciones, como actriz, directora, o gestora, cubriendo espacios que no son los de la creación estricta. Esta primera reflexión se demostró como una realidad en casi todas las intervenciones iniciales de las ocho participantes, a las que se pidió una breve exposición sobre su aproximación a la escritura, sus inicios y posterior desarrollo, su evolución desde los diferentes ámbitos e imaginarios de los que provienen, y cuáles son los conflictos centrales que más les preocupan, tanto en su trabajo literario como en sus contactos con la práctica teatral.

Por otro lado, en esas improvisadas «minibiografías» profesionales fueron apareciendo en seguida temas, dudas y certezas que calentaron motores para el debate teórico, que, como veremos, fue lo suficientemente jugoso como para que las tres jornadas dejaran a todas con ganas de seguir confrontando posturas, apetencias o rechazos en su trabajo, partiendo de un término que casi todas emplearon: honestidad, en la escritura y en la relación con el público, ese enigma o fantasma que apareció como ineludible referente y nos acompañó sin piedad a lo largo de todo el recorrido.

### DIFERENTES CAMINOS, METAS PARECIDAS

Como muchas otras autoras, **Paloma Pedrero** empezó como actriz, en el grupo de su barrio. En la época en que Stanislavsky era un código referencial importante, y la precariedad en que se tenían que mover los grupos hacía necesario un reparto del trabajo entre sus miembros, a ella le tocó desde el principio ocuparse de la dramaturgia, que consideraba un trabajo técnico, al no plantearse en absoluto ser escritora. En los ocho años que pasó en el grupo, y ante el eterno problema de encontrar textos que se ajustaran por un lado a las escasas posibilidades económicas del colectivo, y sobre todo contarán lo que querían contar, sus compañeros le animaban a escribir un texto propio. No fue hasta 1983 cuando lo intentó, interpretando, dirigiendo y produciendo «La llamada de Lauren». A partir de ahí, no dejó de escribir y ha estrenado ya diez obras, en las que ha participado como actriz, como productora, o como directora. «Siempre he tenido que estar. En el extranjero no lo hacen, y si me estrenan, yo voy a verlo, es estupendo. Pero en Madrid tienes que hacerlo todo, si no, no se hace. No existe el productor estupendo que sueñas que te va a llamar un día. Las condiciones han

sido bastante duras y agotadoras, ya que a todas las tensiones y pasiones que produce la creación, tienes que añadir las del montaje. Pero elegí vivir austeramente, a veces con angustias, pero volcada en el teatro, del que vivo». A Paloma le preocupa mucho su sensación de que «ha cambiado la onda, siento que estoy en otra, y eso me hace sentir algo confusa, a lo mejor he evolucionado mal. Escribo desde el alma, desde la más profunda sinceridad, con mi barro propio, que manejo en cada obra. Trabajo con estructuras de las llamadas más tradicionales, y me gusta contar historias a través de personajes. Se puede decir que es realismo, pero intenta tener un vuelo, es el agua donde sé nadar. He intentado experimentar con otras formas, y no me gusta lo que ha salido». Le preocupa saber con quien conecta, y reconoce como sus maestros o modelos a Sófocles, pasando por Shakespeare, llegando a Ibsen, Chejov, Tennessee Williams, el Lorca de las tragedias, y, más cerca aún, a Buero Vallejo.

La relación de **Helena Pimenta** con el teatro empieza en la universidad, donde estudia filología moderna y trabaja como actriz en el grupo de su curso, que hacía textos en francés. Considera importante esta formación académica, que está en el origen de su tendencia a trabajar con determinados textos. «Nunca pensé en hacer teatro, estaba convencida de que haría oposiciones y daría clase». Y de hecho así fue durante un tiempo, siguiendo su vocación de enseñante. Años después, y de un modo accidental, aparece la ilusión y el deseo de dedicarse al teatro «en cuerpo y alma. En un principio fue una actividad pedagógica. Yo daba inglés y francés y el teatro me pareció un instrumento importante para trabajar la lengua, al crear una situación de realidad donde esa lengua extranjera fuera contextualizada». Los profesores de otras asignaturas se fueron implicando en su actividad, y empezaron a hacer un trabajo interdisciplinar que también está en la base de algo que después he entendido, la necesidad de documentarse en los distintos ámbitos, la colaboración de gente diferente, hacerse muchas preguntas desde muchos puntos de vista a la hora de trabajar un texto». Y así empezó a nacer «la locura de pasar de la afición a la dedicación exclusiva. Me sentía responsable de la gente a la que había embarcado, que eran malos estudiantes y los más gamberros, y tenía que seguir a su lado». Así que renunció a su plaza y se dedicó, «pasito a pasito», a seguir con su equipo, que es el mismo con el que sigue ahora. Con ellos pasó por diversas fases, de la escolar a la amateur, de la semi-profesional a la profesional, «por la necesidad de pasar de lo lúdico a algo más riguroso. Mi procedencia hace que me sienta vinculada a la escritura teatral». Al principio trabaja con textos relacionados con la enseñanza, Molière, Ionesco, o Beckett, pero pronto pasan a la fase de creación colectiva, en el deseo de todos de contar algo que aparentemente tenga más que ver con cosas que les inquietan. «Vi-

vo en una zona muy ideológica, agresiva en las formas. Siempre manteníamos al lado la presencia de un autor clásico, que nos conducía cuando enloquecíamos. Luego empieza a ser necesaria la individualidad y me dedico a escribir tres textos, y además cometo el error de montarlos. Se me mezclan muchos niveles, mi escritura, la dirección de la obra y la de la compañía. Tanta responsabilidad me produjo una ruptura tan fuerte, que me decidí por el camino de las versiones. En los últimos años nos ha acompañado Shakespeare. Mi lucha ha sido pasar el filtro del origen de la autoría; después, el trabajo con todos los que integran el espectáculo, y finalmente cómo expresar mi mundo. Es un trabajo muy mezclado, con una dramaturgia textual, otra visual, otra casi social, moral, fraternal... Creo que está llegando el momento de que pueda aparecer un mundo mucho más personal, y saber cuáles son tus límites. Creo que el autor escribe para ser vivido, consciente de que lo van a vivir otros, director, actores, escenógrafo, público... Yo vivo de los otros pero al mismo tiempo me están viviendo, y necesito la parte previa, la de cuál es mi vida para expresarla, pero no distingo cuáles son los caminos. No creo que me vaya a decidir por la escritura, sino por la dirección, pero necesito escuchar más mi mundo. Estoy demasiado inmersa en lo que me rodea, y creo que adolezco de silencio, de perspectiva individual, cuando me sobran referentes exteriores. Vivimos de nuestro trabajo desde hace seis años, pero creo que es el momento de referenciarlo más cerca de tu piel, de lo que te inquieta. Shakespeare está siempre ahí, el imaginario colectivo trasciende el tiempo y el espacio, pero necesito tocar con la mano a lo más contemporáneo, más cercano, y no encuentro el equilibrio. Siento que está como roto el puente entre lo que hemos conseguido y los autores, que hacen falta núcleos donde se compartan esos riesgos. Mi sueño es montar a cuatro o cinco autores, con núcleos diferentes... siento esa responsabilidad».

Hija confesa de uno de los más importantes laboratorios de escritura teatral, la Sala Beckett, creada por el alquimista Sanchis Sinisterra, **Beth Escudé** también creyó tener otra vocación, y empezó como bailarina. Trabajó después como actriz, más tarde como directora, y dice intentar ahora ser dramaturga. Ha escrito tres obras, la primera estrenada con gran fortuna, las otras aún sin subir a un escenario. «Quema muchísimo la producción y la dirección. Como dramaturga, menos, y me produce mucha satisfacción. Aunque mis dos últimas obras no se hayan estrenado, no tengo ganas de moverlas. Necesito cierta distancia de ese mundo, aunque necesito también la opinión, los comentarios de compañeros sobre lo que escribo».

Divide **Yolanda Pallín** su trayectoria entre épocas en que ha escrito y otras en que no lo ha hecho. Empezó con el teatro cuando estaba en el instituto, con el grupo del barrio, como Paloma Pedrero. Pero pronto ve que

aquello es imposible, y empieza a estudiar filología –como Helena Pimental–, con la firme decisión de no volver a hacer teatro en su vida, «de puro repateo». En cuarto año de facultad decide dejarlo y empieza a estudiar teatro, hasta entrar en la RESAD y completar los tres años de interpretación, ya que entonces no existía el recorrido de dramaturgia. En los años de la escuela conoce a alguien fundamental en su vida profesional, Eduardo Vasco, quien también estudia interpretación, pero tiene muy claro que quiere ser director, y se interesa por cosas que había escrito Yolanda. «Venimos de mundos similares, tenemos muchas cosas en común. En esos años vemos también cosas excepcionales en los festivales». Vasco la anima a que escriba y de ahí sale el primer texto, «poético, abierto, sin diálogo, muy poco estructurado, de esos que considero “materiales”, porque sé que luego voy a cambiarlos en los ensayos, y así trabajo con mucha libertad». Su texto siguiente, «Hiel» se estrena. Los dos terminan su carrera y trabajan como actores en una compañía de Alcalá de Henares, donde estudian Commedia dell'Arte con un maestro italiano. Después, Yolanda trabaja con otra compañía integrada por alumnos de su curso. «El trabajo de grupo para mí es ideal». Hacen un Lope y un Calderón, ya con Vasco como director, trabajando también el tema de la tragedia, pero acaban cerrando la compañía. Vasco vuelve a la Escuela para hacer los cuatro años de dirección, y Yolanda se encuentra «ante la disyuntiva de mi vida. Había hecho toda la producción del mundo, y fui a castings, una experiencia espantosa, y dije, no, no puedo. Se ve que no era actriz». La llaman de una productora y ahí lleva dos años. En 1995 empieza a escribir textos más «teatrales», «más redonditos, acabaditos, y a final de año me dan el Premio M<sup>ª</sup> Teresa de León ex aequo, y un accésit al Marqués de Bradomín. A partir de ahí parece que soy autora. En 1996 escribo cinco textos. Madrid es muy duro, hay mucha serie de televisión, mucho teatro comercial, los actores tienen que trabajar. Hay que triunfar, o no eres nadie. Las salas alternativas, que parecían otra posibilidad interesante, están cada vez peor, programan veinte cosas a la vez, no sé si hay rigor a la hora de programar, no hay una dinámica de trabajo, reuniones donde pudiéramos hablar todos juntos para programar un año, no hay dinero para publicidad, ni gente para prensa...».

También **Margarita Borja**, como Yolanda Pallín, escribía poesía, y al conseguir un accésit en Orihuela decide, animada a su vez por un amigo con olfato, adaptar un poema que le «sonaba de una manera muy polifónica». Su creación, El Teatro de las Sorámbulas, posee referentes de la escena española, de la generación del 27, cuando muchas mujeres del mundo intelectual y artístico de la época se reúnen y hacen teatro para pedir el voto para las mujeres. Este grupo, que accede al teatro casi de forma espontánea, «nace de una sensibilidad común, una experiencia colectiva que estaba ahí,

de la ayuda de muchos compañeros artistas, músicos, pintores, etc.». Le fascina el personaje emblemático de la Viajera, que viaja por todas las culturas y todos los mundos, y reconoce en Itziar Pascual unos espacios poéticos parecidos a los suyos.

La relación con la escritura de **Itziar Pascual** fue «un caminito directamente hacia la palabra. Yolanda decía antes que en Madrid hay cierta sensación de exigencia. Yo creo que todo autor vive como imperativo la exigencia de perfección, plenitud y totalidad. Me gusta el teatro porque creo que es el único arte en el que uno nunca envejece. Puedes llevar diez años, haber escrito quince obras, y sigues siendo una promesa. He firmado conmigo misma un pacto, de no exigirme ni la plenitud, ni la perfección, ni la totalidad. Creo que la plenitud del autor es haber encontrado algo, aunque sea una sola vez. Disfruto tanto del placer de escribir, en ese caminito, que si se da ese encuentro o no se da, el placer de haberlo intentado me parece demasiado feliz y fascinante como para perdmelo. Me gustaría escribir una obra algún día, pero cuando uno va en busca de la luz, la luz se va, y uno no ve. Pero tengo la suerte de creer que antes o después ese algo aparecerá. El año pasado me fui a Alejandría en busca del faro, y en su lugar apareció Penélope. Fue un encuentro precioso. Ahora estoy intentando escuchar una voz que es la primera que intenta nacer, no tanto de la parte animal, como de la de la razón y la lógica. La mía es una tentación siempre a la búsqueda del aprendizaje, en los seminarios, en los talleres, porque sí creo que hay una parte de la escritura que tiene que ver con el rigor, con la técnica, con la formación, con el cuestionamiento de uno mismo, y la crítica... Pero ahora también estoy intentando firmar otro pacto, entre la parte animal y la de la razón, que entre ellos se entiendan un poco, y que uno no viva lo otro como juez y cuestionador. Es la primera vez que parto de un arranque racional, y como no podía ser de otra manera, la parte animal ha decidido ir por otro sitio. De manera que yo quería arrancar con una historia que hablara de los paraísos perdidos, de la perfección rota, que tuviera una energía, pero una energía nostálgica, melancólica, y está saliendo una voz muy barroca, con mucha cena, que habla de las mujeres que pasean por la noche con bolsas de plástico y de contenedores y de las ciudades de fumadores perseguidos... Es muy difícil encontrar el camino de la continuidad, que debe nacer del respeto a la libertad y al legítimo derecho de todos a comer. No puedo defender la continuidad como una esclavitud para que me sigan queriendo».

La trayectoria, el aprendizaje y el trabajo de **Cristina Maciá** han estado vinculados al grupo de Elche La Carátula, que viene del teatro independiente. Poco dinero, todo algo casero, poca autoría. Como Beth Escudé, viene del mundo de la danza, y danza fue lo primero que dirigió. Con su gru-

po viajó, recibió premios, y eso despertó su ilusión, aunque siempre como bailarina o actriz, ya que no se planteaba la escritura. Los viajes que realizaron a América la pusieron en contacto con otras culturas y experiencias, como los cuentacuentos, y de ahí surgió lo que está trabajando. Busca «algo más directo con el público, de humor, pero que rompa con la estructura convencional de la comedia, en el mismo espacio físico y temporal con el público». Considera que ese es su camino futuro, y que se encuentra en un proceso de ajuste y evolución.

También **Sara Molina** empieza como actriz y se incorpora después a la dirección de una manera accidental, por un par de actores que le piden que aporte la mirada desde fuera. «Fundamentalmente, me muevo en el espacio de la escritura escénica, término que se está consolidando un poco, aunque pienso que en él hay una gran pluralidad de opciones, y afortunadamente está por definirse, no es un término cerrado. En ese sentido, me manejo con una especie de situación de dramaturgia de las imágenes, se podría decir. Hay propuestas que empiezan desde un espacio muy onírico, muy inconsciente, propuestas que comienzan simplemente con unas imágenes en la cabeza. Digamos que, sin que sitúe el texto en ninguna parte de relevancia o de honor, lo cierto es que en mi trabajo el texto siempre aparece al final, nunca está en el inicio, donde puede haber una propuesta de guión. Hay un espectáculo en concreto que se armó a partir de dos escenas que estaban construidas desde un principio, con sus acotaciones, de la forma más convencional o tradicional, y en general el texto, que es lo más significativo, aparece después. Yo lo propongo, eso sí, en un territorio específico de autoría, aunque la participación de los actores durante el proceso, mediante improvisaciones o lo que sea, es fundamental. Si rubrico mucho esa propuesta final como mi autoría, y siempre a posteriori, cuando se ha estrenado, incluso después de varias funciones, es cuando hago esa plasmación del texto. Sólo he abordado hasta ahora dos textos literarios "tal cual", la "Comedia sin título" de Lorca y "Orgía" de Pasolini. Es fundamental el papel del actor en mi situación, porque durante el proceso de trabajo puede variar mucho la idea original, si los actores entran o no en mi propuesta. Estoy siempre más predispuesta a variar mi propuesta en función de lo que ocurra en los ensayos, que a mantenerla. Esto tiene sus pros y sus contras». En cuanto a sus referentes u orientaciones, afirma «moverse en el paisaje en el que nos podemos mover de literatura contemporánea. No tengo referentes específicos ni teatrales, ni de novela o de poesía, me muevo en ese campo general. Creo que trabajo con una cierta androgenia, me gusta siempre decirlo: tengo personas en escena, con conflictos, no hombres ni mujeres ni personajes. También me gusta mucho romper la historia de protagonista y antagonista, me gusta más la historia de que un conflicto es

vivido por un conjunto de personas que están en un escenario, y se van construyendo pequeñas minientidades que luego se engarzan, desde mi propuesta de autoría, de una forma a veces incluso inconsciente, muy poco premeditada».

Algunas de las conclusiones que sacamos del turno de «autopresentación» fueron, en primer lugar, que en las Comunidades el trabajo de la autora comienza siempre desde un colectivo, un núcleo, donde participa también en otras áreas. Es singular el caso de Lluisa Cunillé, que escribe sola, sin relación con el medio. En cambio, en Madrid, donde parece que tenemos toda la suerte del mundo, todo está más parcelado, más aislado, los grupos se van diluyendo, en su mayoría están dirigidos por hombres, y la autora está más apartada.

### DIFICULTADES Y DUREZAS DE LA PRODUCCIÓN

Como temas a debatir en la segunda jornada, planteamos ante todo cierta desconfianza con el lenguaje, manifestada por muchos jóvenes autores, y cierta inquietud sobre las estructuras. Qué ocurre entre la historia que se quiere contar y el lenguaje que se utiliza, que a veces no se llevan bien, que tiene que ser más patente, si la estructura limita un posible vuelo poético de ese lenguaje... Y también, la cuestión fundamental, ideológica del lugar que ocupa el teatro en esta sociedad mediática, del pensamiento único o borroso, sociedad perezosa y abúlica, cuyos espacios de ocio se ven más y más invadidos por otras ofertas; porque el cine no pierde espectadores y el teatro sí; qué tipo de públicos buscamos, si existe otro tipo de público para este nuevo teatro, y dónde lo podemos buscar; qué pasa con los circuitos, si las instituciones dan cada vez más la espalda a un teatro que supone riesgo, para productores, directores y actores. Hay que tener el valor de decir que muchas veces son los profesionales los que son cobardes y no arriesgan, se han apalancado en cierta comodidad. No se puede culpabilizar siempre a «los de arriba»; hay que tener el valor de hacer las cosas, y cuando se escribe de una determinada manera hay que defenderlo, y eso empieza por los autores, y sigue con todos los demás integrantes de la práctica escénica. Dicen que al público no le interesa este nuevo tipo de teatro, pero si no lo ve, está desinformado, cada vez menos interesado... Y también el tema de las salas alternativas, de las que Rodrigo García dice «que son alternativas en lo cutre». O el hecho de que gestores sensibles e inteligentes, cuando tienen un espacio –caso de la Abadía en Madrid– lo infrautilizan para ensayos, en lugar de abrirlo a las nuevas generaciones teatrales. También el tema de las lecturas, con las que los teatros institucionales pretenden cubrir el expediente de los nuevos autores y sustituir la «cuota de es-

cenario» por la «cuota de lecturas»... Muchos temas, y otros que fueron surgiendo, y encendieron un debate en el que lógicamente no todas las posturas fueron coincidentes.

Así, por ejemplo, si Paloma Pedrero defendía las lecturas como posible salida a los muchísimos escritores que no tienen otros accesos, Beth Escudé sugería modelos como el londinense Royal Court, con un «upstairs» más comercial, y un «downstairs» dedicado a la investigación; Helena Pimenta defendía la creación de canales normalizados, como en otros países, sosteniendo que «en las Comunidades, como no hay nada, te haces tú el recorrido; mientras que en Madrid, donde se supone que te lo van a hacer, estás obsesionado con buscar un canal que no existe, dónde está el comité, quién me dice que sirvo... en esta profesión no hay modo de saber dónde está el límite, y gastamos mucha energía en autocompadecernos».

Para Paloma Pedrero, «hacer un montaje es relativamente sencillo: el problema es el público. No me importa hacer un montaje en condiciones precarias, si sabes que van a ir 40 ó 50 personas al día. Es increíble que a pesar de esta situación, de que sea tan complicado hacer teatro, se vaya regenerando, y haya cada vez más gente que no puede vivir sin hacerlo». Yolanda Pallin matiza que en las alternativas «sólo se hace teatro porque somos muchos los que no podemos vivir sin hacer teatro, pero no es teatro. El teatro tiene que ser con público, y si no lo hay es que algo está mal, estamos fallando. Marco Antonio de la Parra decía que él había llegado a la conclusión de que quería una compañía de gente que trabajara en otra cosa, y luego lo pone todo en el teatro. Yo creo que tener una compensación económica y una dedicación crea calidad, pero calidad técnica, quizás no humana. Es muy difícil tener una estabilidad, y eso crea ansiedad y falta de relax a la hora de afrontar un proyecto. Los actores están deseando salir en la televisión, los productores están deseando contratar a los que salen en la tele, es una tentación enorme. Y con los actores mayores tenemos un problema tremendo, porque o están muy colocados y piden un cachet imposible, o lo han dejado para mantener a su familia. Eso nos limita mucho automáticamente y a la hora de escribir. Estamos hablando mucho de producción porque nos preocupa y determina a la hora de la escritura, a la hora de poner en marcha un proyecto».

Para Helena Pimenta, «hay que preguntarse en cada contexto cuáles son las posibilidades reales, sin generalizar. En mi experiencia, hay que estudiar, como en otras profesiones. Mi problema es precisamente tirarme años de gira –eso que Paloma dice desear– y preguntarme qué hago con el siguiente montaje. ¿Es esto productivo anímicamente? Creo que hay muchas salidas distintas, muchos públicos distintos y muchas maneras de relacionarse con el hecho teatral. Ese pensamiento único que nos invade nos mantiene



agarrados a una sola manera de ver el hecho teatral, lo que nos hace vivir frustrados. Pueden ser lecturas, modelos distintos a plantear, creo que hay que formularlo y después ir a por ello. Para mí hay dos cosas muy importantes. Por un lado, aceptar que las cosas tienen que ser poco a poco; y otra la constancia; se puede estar trabajando en otra cosa, pero la única forma de que se te ocurra algo, de que seas mínimamente creativo es trabajando. Yo apuesto por la normalidad. Vivimos sobresaltados por la creación de un proyecto, de si va a tener éxito rápidamente o no, y no hacemos investigación, que parece que es sinónimo de vanguardia, y por tanto de obra insostenible; y creo que en cualquier profesión hay que reflexionar día a día, investigar horas sobre lo que has escrito, por dónde va la sociedad, qué recibe, y si todo esto no se normaliza, estamos expuestos al sobresalto del estreno, del éxito, y todo es compulsivo. Yo siempre digo que la inspiración me viene trabajando, y voy a seguir yendo a diario a nuestro "cuartelillo", eso es un antídoto contra la frustración».

La intervención de Helena Pimenta suscitó en Paloma Pedrero la convicción de que «es fundamental un espacio. Y es importante no trabajar siempre sola, no sabes si evolucionas o no, estás perdida. El sistema de talleres, el simple hecho de reunirse, en un espacio colectivo donde lees, analizas las otras obras es fundamental, si no te vas quedando seca». Y Beth Escudé siente «la preocupación por la continuidad de estas iniciativas». En cuento a Yolanda Pallín, cree que «los que rondamos los 30 no estamos excesivamente agobiados con los estrenos. Evidentemente yo quiero escribir, mucho más que estrenar. Habrá cosas que me parece conveniente que se estrenen, y otras que son una pulsión, y luego las lees... Tengo muchas cosas empezadas, un encargo, y sería ridículo estar pendiente del estreno. Me parece más importante que me lean los compañeros, y me digan cosas».

A modo de anécdota, Helena Pimenta cuenta que en los últimos tres años ha estado en el jurado de muchos concursos de textos dramáticos, donde se presentan 70, 75 textos. «Normalmente hay 25 que llevan una línea, y los otros 50 no son nada interesantes: hace unos años todos escribían textos muy oscuros, y ahora todos escriben de una manera periodística, narran como noticias, pero escrito en forma de diálogo. Estoy segura de que no son autores. He detectado una necesidad de expresarse mediante el lenguaje teatral por parte de mucha gente, hay una superabundancia».

## EL MEOLLO: ESTRUCTURA Y LENGUAJE

Para abordar el tema que está en la raíz de la actual relación con la escritura, me permití leer unas frases de una entrevista a Itziar Pascual, que parecían indicadas para abordar el debate. «La primera gran dificultad de

un autor novel es que sus estructuras tienden a ser pequeñas, que los ciempios no son sólidos, y esa parece la preocupación existente en todos nosotros, dotar de estructuras potentes a los textos. Creo que esa preocupación, que es justa y loable, a veces ha llevado a caminos en que todo lo que se quería contar se diluía. Yo leo textos, con todo el respeto y el cariño, de compañeros que vienen del discurso del rigor, de la dramaturgia como proceso casi alemán, prusiano en relación con la materia, y a veces me doy cuenta de que falto, desde el respeto profundo al rigor, a la palabra precisa, a la gran estructura, algo que para mí tenía que ver con un vuelo poético, con un aliento de otro lugar, que curiosamente está en los maestros de esa metodología dramática».

A Yolanda Pallín el comentario de Itziar la remite a sus propias dudas, y a lo que le ha ido pasando. «He estado más relacionada con directores que con autores, y desde el principio se me ha reprochado que ese tipo de lenguaje poético era imposible, según ellos, de ser dicho. Frente a un texto mío, que me parecía tan natural, se me ha dicho que no lo podía decir un actor, por ejemplo, "rociarme con litros de armonía". Entonces de repente dices, es verdad, estoy lejos, hay que desentrañar demasiado el lenguaje y entonces se pierde, no es inmediato. He estado muy preocupada por ser inmediata con el lenguaje, y a veces he sentido que estaba reduciendo la poesía del lenguaje en sí. Entonces he intentado que no solamente el lenguaje fuera poético, sino que fuera poética la situación, y la acción. Creo que todos aspiramos a agarrar una estructura fuerte, un lenguaje poético que en sí mismo sea potente y literario, pero a la vez dramático... ¿y eso cómo es? Ese es el problema, tienes la sensación de que teóricamente te diriges, yo me he sentido dirigiéndome a mí misma a la hora de escribir, cortando y frenando una poesía que me salía muy natural. Además, estamos en un contexto muy plural, hemos leído todo tipo de textos, se hacen dramaturgias de textos narrativos, desde el texto más escueto y austero al que da más rodeos sobre el tema, y parece que ahí no hay acción dramática. La influencia de los directores ha sido muy fuerte, los hay que te piden ver la estructura nada más leer el texto, y otros que dicen, no me interesa, porque entonces qué hago yo. Estoy en esa lucha de hacer cosas muy distintas, porque no lo tengo claro».

Itziar Pascual quiere destacar dos aspectos de ese conflicto que preocupa a casi todas. «Yo he sentido dos fuerzas: una que se cuestiona la teatralidad de lo poético, por lo que en el momento en que se apuesta por determinadas imágenes hay un rubor, que hace que lo teatral de esa imagen se cuestione desde valores como conflicto, o acción; y por otro lado, habitualmente aparece también la sospecha de que lo poético pertenece al mundo de lo leído, de lo enterado, y no al mundo de lo vivido. Hay una

sospecha a la hora de encarnar lo poético desde la interpretación, porque parece que está más dentro del territorio de la actitud literaria, del posicionamiento literario del autor, que en su carnalidad, sus vivencias. Creo que cuando uno elige un camino determinado, éste en concreto, para expresarse, no es porque leyó, sino porque necesitó esas palabras para decir aquello, porque tenía que ver con lo que había sentido. Y eso, que es simplemente el camino y la libre opción de cada autor para contar la palabra que necesite, hay un momento en que se parece más al agua que al hierro, puede ser más sedoso y más líquido, provoca de inmediato un espacio de sospecha, o de cautela. Parece lo que dice Calvino, que hay palabras leves y pesadas, y el mundo de lo poético es muy rotundo, parece que son palabras que se le pueden escurrir al actor, que necesita una seguridad y certeza del autor, de armonía por litros, y por esto y por esto y por esto...y si el autor no está en el proceso de ensayos, o no están dándole ese voto de confianza, la primera tentación es: ¿no será esto poesía? y, ¿realmente crees que es teatro? Pienso que es una manera de contar que tiene que ver contigo, no creo que nadie elija determinadas palabras por compostura literaria o por presumir, sino porque vienen del mundo de lo necesario, no de lo demostrativo».

A la necesidad que menciona Itziar se acoge Margarita Borja, añadiendo que seguramente todo se puede teatralizar, y también se puede racionalizar a posteriori, una vez encontrada la forma. «Para mí la forma no existe de una manera previa, es algo que aparece después. Yo también he salido del terreno de la poesía, pero no intento escribir de manera poética, sino que extraigo el material teatral desde la propia conjunción del poema, tanto en "Helénica" como en "Almas y jardines", que salió de una propuesta de Sara Molina. Lo único que puedo aportar es que creo que estamos en un momento en que la intertextualidad es tan fuerte, y la interacción de tantas cosas en el ámbito escénico es tan fuerte, que no tenemos ninguna seguridad en ninguna parte. No sé cuál es el camino que voy a seguir, irá apareciendo en función de la necesidad que tenga de contar, y del imaginario que se me presente en un momento dado. Pero sí me parece interesante que esa fragmentariedad actual puede transmitir que no haya teorías muy fijas, de modo que las teorías sean a posteriori, no a priori. Creo que éste es un momento bastante nuevo; por ejemplo, "Fuga" de Itziar Pascual plantea situaciones muy nuevas. Yo también trato de trabajar desde ese sentido de lo genérico, porque creo que estamos en una cultura que sale de la guerra de los sexos –ese es un umbral– y también creo que estamos en un momento que sale de esa unitariedad, lo uno como significación filosófica; por supuesto la multiculturalidad es ahora a tener en cuenta, la diferencia genérica entre unos y otras es también a tener en cuenta, la posibilidad de que lo joven y

lo viejo tengan también su propio espacio... son cuestiones que impregnan el teatro, aunque no sabría decir cómo. En ese sentido, para mí el texto, en este momento, sería algo a tratar como una parte más. El texto es una parte del significado, pero no es todo: el significado también lo da la imagen, también la dramaturgia, la propia actuación. Hay muchas lecturas del significado del hecho teatral, que está formado por materiales diversos. El texto de todas maneras es el texto y ahí está, y tendrá su propia vida y su propia lectura y posibilidad futura».

### SEÑORES: ¡EL PÚBLICO!

Piensa Sara Molina que «no es un terreno tan nuevo, es nuestra experiencia de estudio, y son las batallas con que nos encontramos cada día. Sobre lo que dice Yolanda, hay un territorio del deseo, el deseo de porqué deseas hacer y expresarte, o la necesidad, por un lado; y por otro está el encuentro brutal con el espacio escénico, y en el espacio de lo teatral viene el deseo del otro. Un novelista se puede plantear si vende o no, pero el proceso de la creación es un espacio tan privado en el que se puede permitir eludir quién va a recibir su novela. En cambio nosotros, ya desde que empezamos a trabajar están los actores, y nuestro deseo se encuentra con el primer obstáculo, ya tienen que participar de tu deseo. Es lo que plantea Yolanda, esa enorme disociación que suele existir entre autor y director, que parece que van a rivalizar, a ver cuál de los dos se lleva la propuesta. En casos como el mío, en que autor y director se unen, espléndido, porque me peleo conmigo misma. Y luego está esa especie de lugar que es el de lo narrativo, la gran lucha. Pienso que ahí tenemos el cine, y toda una serie de espacios de comunicación que se han apropiado de lo narrativo con una facilidad increíble, y la verosimilitud que te plantea cualquier película es tan superior a la que pueda plantear una obra de teatro, que ahí perdimos la batalla. Pero ante las dificultades, el autor teatral y el director escénico dan quiebros. Ahí está por ejemplo Koltès, que en una línea narrativa naturalista y realista, de repente da el salto cualitativo de esa estructura realista pero con todos los elementos que su propio deseo necesita para contar aquello que mueve su víscera, y su deseo se resuelve de ese modo tan impresionante. Por eso muchas cosas que vemos en un escenario, que pueden ser cuestionables desde muchos flancos, cuando el deseo es auténtico y los que están ahí arriba expresan algo, nos apabulla. Pienso que el deseo es el único que se puede reivindicar, sin pensar en el público. Esa cuestión se ha perdido para siempre. El público se ha convertido en lo que dice Lorca, un dragón de miles de cabezas, dispuesto a aburrirse. Cómo vas a estar tú, desde tu pequeño lugar privado, tu escritorio o tu espacio escénico, pensando

si gustará o no... pero lo pensamos siempre, implícitamente. La cuestión de lo poético también creo que está perdida para siempre. Además, ¿cuántos montajes se han hecho en otra época sobre poemas? ¿Y ahora nos vamos a poner a discutir con un director si lo poético tiene espacio o no? No me interesa discutir eso con nadie. Sí me interesa presionar, si tengo una propuesta poética, para que llegue a un escenario. Me parece una discusión que nos hace perder tiempo en el terreno de nuestro deseo y de nuestro encuentro con el otro».

Margarita Borja aclara que se refería «a todo un nuevo paradigma filosófico que se está construyendo, y que es el esqueleto que tenemos para integrar muchas cosas. Sin paradigma filosófico no se puede hacer teatro. Yo he intentado convertir en realidad esa unión que propugna María Zambrano entre filosofía y poesía. Ella tuvo una visión profética, al ser consciente de que está en el umbral de una nueva época, y piensa que para que haya una nueva época paradigmática, tiene que darse esa unión entre filosofía y poesía».

Clara y concisa fue Paloma Pedrero al manifestar que para ella «el teatro es literatura, literatura dramática, no es ni poesía, ni narrativa ni otra cosa. Y para mí esa literatura dramática tiene unos códigos específicos, dentro de los cuales caben la poesía y la narrativa, pero no es ni una cosa ni otra. Creo que una obra se tiene que construir, debe tener una estructura sólida que tiene que ser teatral para que funcione, para que esté vivo. Creo que todo vale, porque está visto que ahora mismo se puede hacer poesía en el escenario, y puede funcionar de maravilla, pero será poesía en el escenario».

Duda Beth Escudé si se debe pensar en la forma, el resultado, y el público, y afirma creer que «hay que ser honesto y escribir lo que te sale, y por lo tanto el público es algo a posteriori para mí. Además, las nuevas dramaturgias lo están enseñando. Yo no sé hablar de crisis teatral porque estoy entusiasmada con lo que se está escribiendo, que me dice que todo es posible, y cuando digo esto es posible y esto no, luego sale un texto que lo hace posible, y se me cambian los esquemas. Escribir sirve también para que te quieran, yo escribo algo en lo que creo, aunque a priori no sea dramático, o no esté en la onda, lo escribo y resulta que conecto. Yo he escrito algo y me han dicho "me suena a Tarantino", o "esto ya lo ha escrito otra persona, vigila", pues me parece fantástico, ya que es entonces cuando se da la conexión. ¡Resulta que estoy en la onda! No es eso, es que hay algo nuevo por decir, y no sólo lo digo yo, sino que hay mucha gente. No sabría escribir para un público, mi deseo es desconectar de él, pero puedes acertar o no, unas veces más que otras. No hemos hablado de la palabra poética o la palabra directa, o el lenguaje coloquial, que es acto, la palabra poética es igualmente acto. Lo de que el teatro es literatura o no... a mí me pasa con

la poesía, soy incapaz de leerla con los ojos, la leo con las orejas, o sea que también tiene que ser dicha. No lo estoy viviendo como una crisis teatral, sino como una crisis de honestidad, se confunde lo que se lleva y lo original. Lo original no se lleva, se lleva la honestidad, de ahí puede venir algo original. También hay mucha prisa por hacer la obra genial, y éste es un trabajo de muchos años, un oficio de expresión, y por lo tanto de comunicación».

Sara Molina cree haber oído «algo interesante, algo de los sentimientos en el teatro. Pienso que el cine es el espacio de la verosimilitud, de lo narrativo por excelencia, ahora bien, cualquier escena de violencia contundente (una violación, por ejemplo) vivida en el espacio teatral, no nos la tragamos, cuando menos a nivel corporal, hacemos un repliegue, por lo menos hay un susto. O la muerte, el amor, el sexo, quién tolera un beso en escena, ya no es posible. En cambio, hasta hace bastantes años, el espacio narrativo era el escenario, y lo perdimos para siempre, pero para mí sigue siendo el espacio de la celebración, y eso une con catarsis de la verdad y de la emoción. Porque puede ocurrir que aquél que vemos actuando en el escenario no nos cree la fantasía, sino la realidad de que está sintiendo de verdad. En el espacio cinematográfico, la distancia nos permite estar salvaguardados. En el cine yo lloro, en el teatro no me lo permito, porque la exigencia de identificación es total, la catarsis está ahí, como unas fauces abiertas, esperándote, y diciéndote esto está ocurriendo aquí y ahora, y ese actor que está llorando, si lo hace de verdad, me está pidiendo que me levante y me acerque, me pide mucho. El acto teatral es una bomba que tenemos en las manos, es el aquí y ahora. Todo lo demás son herramientas que ponemos en funcionamiento antes, pero cuando se da, el actor tiene el espacio absoluto de la identificación total, y ante esto el espectador se tiene que defender, porque se podría interrumpir la representación como se hacía antes, con grandes ovaciones o pateos. Hemos entrado en una educación absoluta que no nos lo permite. Pienso que el hecho teatral es excesivamente rotundo, y esto se nos olvida. Pero cuando volviéramos a manejarlo, y los actores volvieran a utilizarlo como el espacio no de la buena interpretación, no de la memoria emotiva, sino como un espacio de verdad, es alucinante ese aquí y ahora, porque es el tiempo de la vida, es nuestra vida. Al público se le ha dado con exceso la deformación, y, como dice Susan Sontag, se ha utilizado la mayor parte de nuestro referente artístico de emociones malsanas, de cosas no entendibles, y la mayor parte del teatro contemporáneo de vanguardia se ha dedicado a insultar al público –como Handke– de forma positiva, diciéndole, eh tú, despierta, pero de alguna forma pienso que la búsqueda vuelve a ir por ahí. En absoluto desprecio al público, para nada, pero cuando me pongo a crear no puedo pensar en él, sería excesivo. Y por último, un lugar por el que pasa nuestro trabajo y que es

fundamental en el terreno de los objetivos, si por ejemplo quiero ser transgresora es la sala de ensayo. Ahí es donde se dan los nuevos comportamientos con los actores, cómo vivas tu papel de dirección, si es una función o un papel de autoridad, si eres un guardia urbano o una persona que se está comunicando. Eso es lo que luego va a percibir el público, lo va a oler y asumir, cómo trabajas, cómo te sientas, cómo te mueves. El espacio de ensayo es tan importante. El compromiso es brutal, bestial, excesivo, y el espectador cuando acude lo pide todo, porque sabe que el teatro puede darle todo».

Matizando el tema del público, para Helena Pimenta la palabra teatro «debería definir muchas formas y estilos, no se puede generalizar. Al igual que se distinguen los géneros en el cine, todavía no se ha roto esta idea del teatro que tiene que ver con el acto social. Te piden cosas muy genéricas, y creo que hay trabajos que son para 50 ó 70 personas que tengan un ámbito, otros para 100, otros para 200. Pero en esta sociedad del pensamiento único parece que todo es cuanto más, más, y eso se da por válido. Creo que tiene que haber muchas convenciones teatrales, y creo que son leyes científicas. Es un problema de práctica, es una manifestación artística, que es difícil. Yo he tenido que entrenarme para ir a los museos, antes me aburría. Entiendo que la responsabilidad de la autoría contemporánea es respetarse a sí misma, no tiene por qué tragar con todo. Quizás no se estén creando los cauces que lo favorezcan, y nos culpabilizamos de todo. Solo faltaba que pidieramos perdón por lo que hacemos, ahí estoy yo, con mi desnudo, mi honestidad, y algún que otro conocimiento, y mi deseo de comunicación, pero no me puedo responsabilizar de todo».

La experiencia de Paloma Pedrero con el público es «que es bueno en general, se esfuerza bastante por entender, y creo que cuando escribimos es como cuando hablamos, yo hablo para intentar que me comprendáis. Eso no quiere decir que lo logre, porque a lo mejor no me estoy expresando bien y no me entendéis, pero como me quiero comunicar y traspasar mis ideas, mi mundo, mi visión y mis sentimientos intento ponerme en el lugar de los otros. Voy a hablar de mí pero voy a pensar en ti a la hora de escribir, creo que el autor tiene que saber que está escribiendo desde él y para los demás, y ese esfuerzo que hace el creador, también se le debe exigir al espectador. Cuando una minoría de público me dice no lo entiendo, vale, pero cuando me lo ha dicho una mayoría he tenido que reconocer que me he equivocado, que no he sabido expresarme. Y a veces tenemos que reconocer que no sabemos llegar».

Para Itziar Pascual hay «dos cosas en la relación a posteriori con el público, una vez le has mostrado tu bebé. Siempre que hablo de escrituras dramáticas hablo de bebés, porque me parece que tiene que ver con un ac-

to de amor entregado, y con la convicción además de que ese bebé va a tener vida propia, y que, independientemente de que lo puedas amar, tiene que vivir su vida, equivocarse y hacer su camino. Pedimos mucha información del bebé, pedimos que nos digan muchas cosas sobre nuestro hijo. Y el público no tiene por qué poseer todos los grados de capacidad expresiva y de análisis de nuestro bebé que deseamos. Cuando se da un encuentro de comunicación maravilloso, y aparece esa persona que compartió contigo mágicamente el amor hacia el bebé, y te dice “me ha gustado mucho”, punto, seguramente ha sintetizado ahí muchas sensaciones, muchas emociones y percepciones, pero nos gustaría que ese “me ha gustado mucho” fuera de una concreción, una precisión, una contundencia... Y cuando hay un nivel crítico, analítico que tiene que ver con tu aprendizaje para parir mejor, lo que te llega es como una cirugía de bisturí, que te deja fatal. Esa era la dicotomía de que hablabais entre lo sensitivo y lo analítico, lo sé porque lo he vivido. A lo mejor también tenemos que aprender a recibir lo que nos dan, y a tener expectativas en lo que crecemos, también por nuestra propia intuición, por nuestro rodar, mas allá de lo dicho. Escribimos con silencios o con palabras, también con silencios».

No está de acuerdo Beth Escudé «con que el hecho del público sea una especificidad teatral, y haya por tanto que escribir pensando en él. Es una cuestión de obra de arte, no entiendo un cuadro metido en un cajón, o un libro que no se vende. Para que sea obra de arte, tiene que llegar, que comunicar de alguna manera. Por otra parte, cuanto más teatro hago, menos sentencias hago, porque cada vez se me rompen más. Estoy más con una estética realista, por lo menos hasta el momento. Ahora estoy haciendo una ayudantía de dirección con textos de Pinter y de Beckett, y sentí muchísimo que fuera lo más explícito de los dos. No me gustaban los textos, pero al ensayar, fue increíble, lloro en cada ensayo, me emociono en cada escena de “La última copa”. A mí también me gusta más el lenguaje poético, porque me gusta más que me planteen un mundo posible, pero también estoy haciendo una cotraducción de “El criptograma” de Mamet, y es un lenguaje directo, terrible, habla metafóricamente de la pérdida de la inocencia en un niño de siete años, y te hace llegar con un lenguaje que no es precisamente poético...»

Yolanda Pallín cree que «a lo mejor nos equivocamos con el término “poético”. No es metáfora, es la poética de la sintaxis, de los elementos, de la reducción y de la economía. En cuanto al público, la gente por ejemplo estudia y lee literatura, no llega virgen a la alta literatura. Y aquí estamos planteando que el teatro tiene que ser comunicación y directamente, etc. No olvidemos que el público que va al teatro está habituado a ver cine, y entiende mejor la elipsis, y se puede utilizar, por qué no, entiende saltos

temporales, un flash-back, entiende una mezcla de elementos que se ha acostumbrado a ver en el cine. Creo que no sería tan difícil que el público lo entendiera un poco más. El concepto de gran escena a lo mejor ya aburre, a lo mejor no tenemos dinamismo, no sé, puede ser... Para mí a lo mejor realismo es Chejov, o Ibsen, que es un concepto de gran escena».

Casi como en el mejor de los epílogos conscientes, Helena Pimenta recoge muchas sensaciones al insistir en «la honestidad, la reivindico absolutamente. Me parece que al final, por el carácter artesanal que tiene el teatro –por eso es tan difícil llamarlo industria– este esfuerzo, este recorrido humano por espacios y públicos distintos, es algo tan especial, tan vital, que el aquí y el ahora se multiplican. Este riesgo diario de ponerte en juego como persona en cada sitio te modifica por narices, y modifica algo fuera, y esto te obliga a hacerte preguntas. Y eso, o es honesto, o no hay manera, mejor dedicarse a otra cosa. Es como el reducto de la honestidad, está consustanciada al hecho teatral, y mientras uno resiste ahí un poco, se va sintiendo limpio y honesto. Un reducto de principios, de búsqueda, de preguntas, que en otro sitio, al no tener que enfrentarte a diario, es más fácil quedarte con otra parte del asunto... pero aquí, dos horas antes, todos los días, tienes que ir a prepararte, y ese acto tan diario, tan de riesgo, tan ecológico por otro lado, tan de tocar, esta práctica constante que hace el teatro con el ser humano al lado, con el cuestionamiento diario, los conflictos diarios, es un entrenamiento fundamental para preservar la honestidad, las preguntas humanas. Y así es como lo vivo todos los días, con mis dudas, claro, y la vanidad, la inseguridad que te lleva a veces a hacer concesiones».

## EL AUTOR/DIRECTOR DE ESCENA

### MESA REDONDA

En el marco del programa de encuentros y seminarios organizados por la IV Muestra, y en colaboración con la Asociación de Directores de Escena, el 22 de noviembre de 1996 se llevó a cabo una mesa redonda en la Sala Nuria Espert del Teatro Principal de Alicante. El tema propuesto fue el autor/director de escena y los participantes Juan Antonio Hormigón, José Luis Alonso de Santos, Ernesto Caballero y Juan Luis Mira. La mesa redonda fue moderada por Juan A. Ríos, responsable de la siguiente transcripción para *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*.

**Juan A. Ríos.-** Vamos a celebrar una mesa redonda sobre la dualidad autor-director de escena, que en nuestro teatro contemporáneo tantas veces se da encarnada en la misma persona. No es un fenómeno exclusivo del ámbito teatral, porque algo parecido sucede en el cine con la dualidad guionista-director, también muy frecuente. Pero es significativo que durante los últimos años, aunque no sea algo que se circunscriba a este periodo, hayan sido numerosos los casos en que autores españoles han dirigido la puesta en escena de sus propias obras o de las de otros compañeros. Los responsables de la Muestra han supuesto que esta circunstancia puede plantear una serie de problemas y también, al mismo tiempo, unas posibilidades que no se dan cuando no se produce dicha dualidad. Y, por otra parte, conocedores de las polémicas habidas durante las últimas temporadas entre autores y directores, han considerado oportuno celebrar esta mesa redonda para conocer mejor la experiencia de quienes nos acompañan hoy. Son cuatro destacados autores que tienen una fructífera trayectoria como directores y que nos van a contar los pros y los contras de esta doble faceta que han asumido en numerosas ocasiones. Con nosotros están Juan Luis Mira, José-

Luis Alonso de Santos, Ernesto Caballero y Juan Antonio Hormigón. No creo que sea necesaria su presentación y vamos a empezar con una primera ronda en la que les rogamos que nos hagan saber las reflexiones surgidas de su experiencia como autores/directores de escena.

**Ernesto Caballero.-** Me toca abrir fuego y tal vez deba comenzar exponiendo una serie de perplejidades porque el tema es complejo, polémico, y seguramente sólo podemos plantear aproximaciones que arrojen un poco de luz.

Por otra parte, el tema del autor/director de escena es inagotable y sin recetas. Habría que analizarlo caso por caso, experiencia por experiencia, y en ese sentido me veo casi obligado a hablar de la mía.

Esta mañana hablábamos de que en otro tiempo estuvieron más fundidas las funciones del director y el autor. Yo creo que se debe a una situación distinta a lo que ha sucedido en este siglo. No podemos olvidar que el teatro estuvo destinado a oyentes antes que a espectadores. ¿Qué quiere decir esto? Que los recursos gestuales y visuales estaban menos desarrollados en la puesta en escena. Por lo tanto, es fácil entender que los propios autores y poetas pudieran plantearse una puesta en escena mucho más «declamada» y menos «actuada». En este siglo, por contra, esta labor es más compleja y se ha producido una especialización inevitable.

Esta circunstancia no impide que en algunos casos, como el mío, determinados autores hayamos desembocado en la escritura desde la práctica escénica. Yo creo que es una característica que define a una buena parte de los autores de las últimas promociones. Esto nos hace entender la dramaturgia como una consecuencia lógica de lo que es el trabajo sobre las tablas.

Yo he sido antes director que autor y he tenido experiencias de todo tipo. He dirigido mis propias obras, textos míos los han dirigido otros colegas y he asumido la puesta en escena y la adaptación de textos ajenos. Ventajas e inconvenientes los he encontrado en todos los casos. Para concretar puedo hablar del momento en el que estoy ahora. Lo último que he escrito lo he creado para dirigirlo. ¿Ventajas e inconvenientes? El autor es, en principio, quien mejor sabe lo que quiere contar. Sin embargo, no podemos olvidar que hay zonas de latencia cuando uno escribe un texto, que no son evidentes ni siquiera para el propio autor y muchas veces una mirada ajena, lógicamente de un profesional solvente, puede mostrar elementos que al dramaturgo se le escapan. Esto lo he podido constatar y a veces los resultados han sido muy satisfactorios.

En cualquier caso, creo que el autor conoce el sonido, el ritmo interno de la pieza, y eso es difícil transferirlo. Tiene un dibujo interno que es casi

como el armazón de la puesta en escena, lo cual me parece muy valioso. Hoy en día, cuando analizo los trabajos de dirección que se han hecho sobre mis textos, hay algo que me sorprende. Encuentro direcciones que a veces están demasiado preocupadas por el elemento actoral y, sin embargo, lo icónico y lo plástico, el ritmo interno, están descuidados. Yo creo que el buen director debe tener una destreza y una habilidad en un amplio espectro de disciplinas que va desde una cuestión rítmica hasta una cuestión práctica y, fundamentalmente, debe conocer el mundo del actor. Esto es la mayor garantía para poner en pie un texto determinado. Yo no sé si es preferible o no. A veces se me ha reprochado que suela dirigir mis textos, pero es una cuestión muy subjetiva que depende de las obras y los escritores. Hay textos que piden una mirada ajena y otros no. Y en ese sentido sólo puedo manifestar perplejidades. Lo cierto es que la dirección es una tarea que requiere cada vez más especialización y, por lo tanto, un autor que no proceda de la práctica teatral creo que está incapacitado para montar su obra.

**Juan A. Hormigón.-** Considero que este tema es sumamente interesante por lo que tiene de definición de las funciones en la práctica teatral y porque, como ha dicho Ernesto al final de su intervención, hoy un autor no debe abordar la dirección sin conocer el oficio específico del director.

Este polémico tema, por otra parte, tiene algunos antecedentes en nuestro pasado más reciente. Hace poco la ADE organizó un seminario en el Castillo de la Mota (Valladolid), donde también se abordó. Y, como curiosidad, hace unos días estuve explicándolo en mis clases. Lo digo porque, aparte de las implicaciones profesionales que tiene en mi caso, las relaciones entre el director y el autor es un tema que también me preocupa desde el punto de vista teórico.

Yo he percibido en estos últimos años un aumento del número de autores que dirigen la puesta en escena de sus propias obras. Y no siempre con acierto y solvencia. Mi reciente experiencia en Cuba, por ejemplo, así me lo indica.

Voy a intentar ser suscinto para evitar los siempre amables chistes de José Luis acerca de mi torrencial capacidad verbal. Yo creo que estamos ante un caso típico de dos funciones específicas. Una sería la creación literaria dramática, con bastantes elementos comunes a otras manifestaciones literarias, máxime en una época en la que han estallado las fronteras genéricas. Y la otra correspondería al director de escena. Este, si es solvente, debe afrontar dos grandes tareas: realizar su propia lectura y materializarla escénicamente para contarla tal y como él la ha leído. Y estas dos tareas tienen objetivos incluso diferentes y hasta con una cierta autonomía. Si el di-

rector actúa en consecuencia podrá en la fase de materialización enriquecer notablemente los resultados obtenidos en la primera lectura.

Por desgracia, no siempre se da este proceso. Y lo que me preocupa, con cierta frecuencia, es que en la escenificación no encuentro nada nuevo con respecto a la lectura. Esto ocurre cuando hay evidentemente un mal trabajo de puesta en escena.

En España, por otra parte, todavía resulta difícil hacer comprender la especificidad de cada trabajo. Nuestro público entiende lo que corresponde al autor y al actor, pero suele desconocer la tarea del director de escena. No siempre entiende bien lo que es el proceso de creación extraordinariamente rico y complejo que es la puesta en escena.

Una vez establecidas estas dos funciones específicas lo que cabe abordar aquí es la actitud de un autor director de la puesta en escena de sus propios textos. Basándome en mi experiencia, creo que hay varias cosas que son claras más allá de lo dicho por Ernesto al final de su intervención. Hay un problema de actitud ante el texto. Yo en mis clases, siempre digo que un director que monte un espectáculo lo podrá hacer a condición de que se olvide de que él mismo es el autor del texto. ¿Es difícil? Tal vez, pero por mi experiencia me he dado cuenta de que cuando un director se limita a traducir escénicamente las imágenes e ideas, lo que concibió durante el momento de la escritura, acaba realizando un espectáculo reductor, a ras de tierra. Sin embargo, en la medida que un director observa su propio texto con un mayor distanciamiento, con más libertad en la escenificación, ese texto se enriquece y desarrolla. Yo a veces me he quedado sorprendido cuando me he dado cuenta de las posibilidades que tiene trabajar con un texto propio como si fuera ajeno. Y no me arrepiento. Al contrario, creo que es así como se debe abordar un material literario: con sumo respeto pero al mismo tiempo con la absoluta capacidad de trabajar con él para encontrar las mejores soluciones.

**José Luis Alonso de Santos.-** Este tema es apasionante, aunque casi siempre más para los que lo debatimos que para los que asisten a los debates. Yo cuando elijo que alguien dirija una obra mía creo que la ventaja es que la dirección sea menos personal, es decir, más para la colectividad. Las escrituras tienen algo de capricho que uno intenta eliminar, algo de fantasmas de COU, y aunque uno corrige lo que se tiene de pueril y tontón, siempre lo hace mejor otro director de escena. Yo creo que cuando viene alguien de fuera lo hace con una crueldad tremenda, tanta como la que tengo yo cuando soy director. Y es positivo.

Las relaciones entre el director y el autor deben ser como una cuerda de guitarra: si está muy floja no suena y si está muy tensa se rompe. Las relaciones entre ambos deben tener cierta tensión. Si la misma no se da no fun-

ciona, y si tienen demasiada es un desastre. Un contraste y una tensión vienen bien, al margen de que sufras cuando ves tus obras. Una característica de los autores-directores es que cuando vemos nuestros textos puestos en escena por otros sufrimos, pero cuando vemos nuestras obras dirigidas por nosotros mismos sufrimos más. De alguna manera, casi involuntariamente, se han impregnado de subjetividad y han sucedido las dos o tres cosas por las que considero que, en general, no es bueno que el autor dirija sus propias obras.

Yo creo que, además de la mejor relación con el público que tiene el director, hay otro problema: la energía. En mi caso, cuando acabo una obra estoy realmente cansado de la misma. El proceso de borradores, de creación, es muy largo y cuando se plantea el momento de la dirección mi energía está agotada.

Una obra, por otra parte, tiene muchas posibilidades y, si el director es bueno, va a respetarla más que tú mismo. Mi gran problema cuando dirijo mis obras es que cada dos o tres días, si las cosas no van bien, los actores me dicen: «Cambia esto». Me paso todo el día cambiando textos que yo no quería cambiar. Pero lo hago porque, como director, deseo resolver el problema más inmediato, ya que tengo muchos. Y no digamos si el actor tiene poco papel... A veces el autor, al estar distanciado de esa segunda parte, la puesta en escena, puede ser un poco duro con eso. Es bueno no ceder constantemente a la desesperada llamada de los actores para que todo sea más fácil.

**Juan Luis Mira.-** Voy a cerrar esta primera ronda de intervenciones y seré breve. Creo que lo que ha dicho José Luis es una gran verdad: este tema nos interesa tal vez más a los que somos protagonistas del mismo que a los espectadores.

Como representante del teatro de provincias, del honesto y honrado, yo diré que tanto el trabajo de dirección como el de autoría se sitúan en un proceso creativo, pudiendo ser tan interdependientes como estar relacionados.

Mi experiencia, más que como director de un montaje, es como director también de una compañía (Jácar). Yo empecé dirigiendo textos y al final terminé reescribiéndolos para la producción. Otros miembros de la misma compañía, Rafael González y Francisco Sanguino, desde el principio abordaron la autoría teatral desde el punto de vista del actor. Yo cuando llegué a la escritura teatral lo hice desde el punto de vista del director de una producción. Ellos siempre han disfrutado de un mayor margen de libertad al interpretar la autoría desde la visión creadora del actor. Yo siempre he tenido la visión castrante del director de producción que no debe meterse a la hora de escribir en unos berenjenales que luego no puede llevar a la práctica. De ahí a veces lo repetitivo de mi escritura teatral, siempre coac-

cionada por un trabajo de producción y dirección. He escrito siempre unos personajes muy determinados en función de los actores, unos argumentos lineales, evitando cualquier aspecto complejo... Mi actitud ahora es diferente: busco la máxima libertad al margen de las dificultades que tenga el texto para ser representado. No obstante, reconozco y acepto que la obra, una vez escrita, va a entrar en una serie de procesos creativos hasta llegar a la escena.

**Juan A. Ríos.-** Tras esta ronda de intervenciones, abrimos el turno de palabras para debatir algunas de las cuestiones que han surgido.

**Ernesto Caballero.-** Yo quisiera manifestar mi adhesión a todo lo que se ha dicho y solamente deseo plantear una pequeña discrepancia u observación. José Luis: la ingenuidad del de COU puede estar en el otro lado. Es decir, a veces uno se ha encontrado con colegas directores que son incapaces de tomar en serio el texto y se dedican a hacer la gracieta de turno. Nosotros como autores podemos ser inseguros e ingenuos, pero también lo pueden ser unos directores que acaban destrozando el texto por su propia inseguridad e ingenuidad, por ser de COU.

También comparto el problema de la energía que plantea José Luis. Pero depende de los momentos y de las circunstancias. Yo sigo pensando que hay una forma de escribir legítima: en la práctica, poniendo a prueba el texto ya en ese segundo momento del director, de los ensayos. Así se pueden escribir obras buenas o mediocres. Yo he puesto en práctica este sistema con diferentes resultados y no me parece desdeñable. Al menos es tan válido como el del escritor que después de escribir veinte borradores pone fin a su texto y quiere desentenderse de todo el proceso posterior.

**José Luis Alonso de Santos.-** En contradicción con lo que he dicho anteriormente, debo recordar que he dirigido la mayoría de las obras que he escrito. Estoy de acuerdo contigo. A veces uno se encuentra con suficiente energía y puede afrontar las dos tareas. Sobre todo cuando se tiene una concepción muy clara de la dirección y si no la lleva a cabo uno mismo va a intentar imponérsela a quien haga el trabajo de director. El instinto te debe marcar el camino a seguir. Hay idilios maravillosos con otra persona y los hay igual de positivos cuando son con uno mismo. Depende de circunstancias y momentos.

Por ejemplo, cuando terminé *Yonquis y yankis* decidí no dirigirla. Sólo pensar que debía elegir a diecisiete actores y enfrentarme a ellos era suficiente como para romper mi sistema nervioso. Recordemos cuáles son las tareas de un director. Es alguien que inventa cómo se hace la obra, se pelea con el escenógrafo, encuentra local de ensayos, actores que van a hacer los papeles, ve cuáles son los actores que deben interpretar los diferentes personajes, entabla relaciones personales íntimas y complejas con todos

y cada uno de ellos, a partir de ese momento te cuentan si se deben casar, si te parece bien que vayan al médico... Aparte de la cualificación técnica, tienes que estar en una disposición anímica especial. A veces la tienes y en otras ocasiones no. Por ejemplo cuando hice *Hora de visita* con la pobre Mary Carrillo, ella me dijo que la haría si yo la dirigía. Y lo comprendí, porque sabía que la iba a tratar como si fuera su médico de cabecera.

Además, de las intenciones no salen los resultados. Todos escribimos con muchas limitaciones. La historia del teatro es una historia de limitaciones, incluso la de maestros como Shakespeare y Molière que supieron hacer grandes obras a partir de unas limitaciones tremendas y a veces completamente ajenas a lo estrictamente teatral.

**Juan Luis Mira.-** Sí, estoy de acuerdo. Yo ahora escribo de distinta manera porque mi relación con *Jácara* es diferente. Cuando estás más vinculado a un engranaje de producción acabas escribiendo de distinta manera sin quererlo. Pero ocurre algo parecido a lo que sucede con la censura, cuando ésta desaparece cuesta adaptarse a una escritura en libertad. Sigo escribiendo con limitaciones, pero son muy diferentes a las que tenía antes.

Por otra parte, quisiera preguntar a Ernesto si a la hora de reescribir el texto, es decir, terminarlo sobre el escenario, se siente tan autor como cuando escribe un texto y se lo da a otro.

**Ernesto Caballero.-** Yo cuando hago teatro nunca me planteo qué es lo mío. Yo sólo me planteo que el teatro sea posible. Y cuando estoy escribiendo tengo pálpitos, intuiciones, que me indican que en el texto hay teatro. Cuando trabajo sobre el escenario esos pálpitos suelen dar paso a una constatación. No me duele prendas decir que en alguna medida la obra se me escapa, al menos en el sentido de propiedad intelectual. Pero yo pienso que un autor teatral debe ser dialogante, poroso. No tengo demasiado interés en enarbolar mi personalidad creativa porque no sé muy bien qué es eso. Y, desde luego, ni siquiera sé si la tengo. Por eso yo creo que es obligación del director traicionar sabiamente, y con humildad, al autor. Quiero que me traicionen, que me sorprendan, sin pretender imponer nada, con cautela y respetando unas pautas que están creadas. Al final, todo se reduce a una cuestión de actitud personal.

**Juan Luis Mira.-** Yo lo comentaba por las polémicas que se suelen dar cuando un autor dice que su texto es inamovible. Seguramente esa actitud es consecuencia, en parte, de que no ha dirigido nunca y desconoce hasta qué punto el texto se convierte en algo modificable y común durante el proceso de la puesta en escena.

**Juan A. Hormigón.-** Quisiera hacer alguna puntualización a lo que se suele decir cuando se aborda este tema. La aparición de la figura del direc-



tor de escena no es tan reciente como se pretende hacer ver. Hay antecedentes que nos remiten al mundo clásico y a nuestro Siglo de Oro, aunque se trate de un proceso convencional y normativo. En el siglo XX no sólo ha surgido con fuerza la figura del director de escena, es que ha cambiado todo el teatro, incluyendo al autor y, por supuesto, un texto que rompió una serie de normas genéricas originando no pocas perplejidades.

**Juan A. Ríos.-** El tema desborda los límites de una mesa redonda, pero la aproximación al mismo hecha por participantes muestra las ventajas e inconvenientes de una dualidad que siempre ha de ser asumida. Agradecemos, por lo tanto, su aportación desde la Muestra a seguir ahondando en lo aquí planteado. Gracias a todos.

## BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

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

### I MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

**FERNANDO Y ÁLVARO 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.*

**JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA**

«Miserio próspero»

por *El Teatro Fronterizo*

**JAVIER TOMELO**

«El cazador de leones»

por *Tres en Raya Espectacles*

## 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 *Toaletta Teatre*

**PACO SANGUINO Y RAFAEL GONZÁLEZ**

«Metro»  
por *Moma Teatre*

**ALFONSO SASTRE**

«¿Dónde es, Ulalume, dónde estás?»  
por *Eolo Teatre*

**P. TABASCO Y B. SANTIAGO**

«Variaciones o también Merlín sufrió por Mujercitas»

**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

**CARLES ALBEROLA Y PASCUAL ALAPONT**

«Currículum»  
por *Albena*

**BERNARDO ATXAGA, SERGI BELBEL,  
ERNESTO CABALLERO, PEPE ORTEGA Y  
ALFONSO ZURRO**

«Por mis muertos»  
por *Teatro Geroa y Teatro de la Jácara*

**ERNESTO CABALLERO**

«El Insensible»  
por *Janfri Topera*

**EUSEBIO CALONGE**

«Obra Póstuma»  
por *La Zaranda*

**PERE CASANOVAS, PERE ROMAGOSA Y  
TONI ALBÁ**

«Rusc, el maleficio del brujo»  
por *La Pera Llimonera*

**XAVI CASTILLO Y CESCA SALAZAR**

«Pánic al centenari 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 Teatre*

**RODRIGO GARCÍA**

«Notas de cocina»  
por *La Carnicería Teatre*

**EMILIO GOYANES**

«La Luna»  
por *Lavi e Bel*

**LUIS LÁZARO**

«Soy de España»  
por *Culebrón Portátil*

**VICENTE LEAL GALBIS**

«A la paz de Dios»  
por *Apiti-Pitinna*

**CRISTINA MACIÁ**

«Revolución en Galeras»  
por *La Carátula*

**JORGE MÁRQUEZ**

«La tuerta suerte de Perico Galápago»  
por *Uroc Teatre*

**ADOLFO MARSILLACH**

«Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?»  
por *Pentación S.L.*

**VICENT MARTÍ XAR**

«El senyor 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 REIXA**

«El silencio de las xigulas»  
por *Legaleón*

**MAXI RODRÍGUEZ**

«Oe, oe, oe!»  
por *Toaletta Teatre*

**JORDI SÁNCHEZ**

«Kràmpack»  
por *L'Idiota*

**JOSÉ SANCHIS SINISTERRA**

«Marsa, Marsal»  
por *El Teatro Fronterizo*

**ALFONSO SASTRE**

«Los dioses y los cuernos»  
por *Producciones «Ñ»*

#### IV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

**ANTONIO ÁLAMO**

«Los borrachos»  
por Centro Andaluz de Teatro

**CARLES ALBEROLA**

«Estimada Anuchka»  
por Albená Produccions

**J. L. ALONSO DE SANTOS**

«Yonquis y Yanquis»  
por Pentación, S.L.

**JOSEP MARIA BENET I JORNET**

«Testamento»  
por Chácena

**ERNESTO CABALLERO**

«Destino desierto»  
por Teatro del Eco/Barbotegi

**NEREA CALONGE E IDOIA BILBAO**

«Piscueetes»  
por Puppenherts Studio's

**CHEMA CARDEÑA**

«La estancia»  
por Arden Producciones

**PERE CASANOVAS, PERE ROMAGOSA**

**Y TONI ALBÀ**  
«Quo no vadis?»  
por La Pera Llimonera

**DOLORES COLL**

«Medusa»  
por Artistrás / Camaleón

**LLUISA CUNILLÉ Y FRANCISCO ZARZOSO**

«Intemperie»  
por C. Hongaresa de Teatre

**ANTONIO GALA**

«Nostalgia del paraíso»  
por Centro Dramático Nacional

**RODRIGO GARCÍA**

«Acera derecha»  
por Cuarta Pared

**RAFAEL GONZÁLEZ**

«El culo de la luna»  
por Eolo/UPV

**SARA MOLINA**

«Entre nosotros»  
por Teatro Tamaska

**PEPE MURGA**

«Vaya show»  
por Pepe & Mahia

**ITZÍAR PASCUAL, ALEYDA MORALES**

**Y MARGARITA BORJA**  
«Entre bromas y veras»  
por Las Sorámbulas

**JOSEP PERE PEYRÓ**

«Deserts»  
por J.P.P.

**CARLES PONS**

«Súbete al carro»  
por Teatre de L'Home Dibuijat

**IGNACI RODA**

«Grumic»  
por Tábata

**ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN**

«Canciones animadas»  
por Producciones Cachivache

**FRANCISCO SANGUINO**

«El urinario»  
por Moma Teatre

**PEPE SEDÓN Y FRAN PÉREZ**

«Annus horribilis»  
por Chévere

#### 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»

##### IV MUESTRA

- «Recientes incorporaciones a la escritura escénica femenina en España»
- «El autor/director de escena»

#### 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

##### IV MUESTRA

- Impartido por Rodolf Sirera

## 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
- N.º 6 «Boniface y el rey de Ruanda» – «Páginas arrancadas del diario de P.» de Ignacio del Moral

Precio del ejemplar: 800 pesetas

### CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 1

### CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 2

Precio del ejemplar: 800 pesetas

### PEDIDOS:

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