

Cuadernos de
Dramaturgia
Contemporánea

nº 3

**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 3**


VI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 1998

CONSEJO DE REDACCIÓN

Guillermo Heras
Fernando Gómez Grande
Juan A. Ríos Carratalá

© los autores
© de esta edición:
VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Fotocomposición:  Espagrafic
Impresión: Ingra Impresores
I.S.S.N.: 1137-0742
Depósito Legal: A-1279-1998

ÍNDICE

Editorial	7
Documento, Centro de Dramaturgia Contemporánea	9
I. Los autores y la dramaturgia actual	
I.1. Alfonso Armada, «Teatro como salvoconducto y como antídoto».....	13
I.2. Emilio Goyanes, «El nacimiento de Dary Azar. El Azar Dorado».....	15
I.3. Alejandro Jornet, «Las bragas de las colegialas».....	19
I.4. Borja Ortiz de Gondra, «El fragmento y la herida».....	23
I.5. Paco Zarzoso, «Patología y creación».....	27
II. Dossier Martín Recuerda	
II.1. Ángel Cobo Rivas, «Apunte biográfico-creador de José Martín Recuerda».....	31
II.2. César Oliva, «El personaje perdedor en la generación teatral realista: el caso límite de José Martín Recuerda».....	41
III. En torno al teatro	
III.1. Magda Ruggieri Marchetti, «Sueño y purificación en “Para quemar la memoria”».....	51

III.2. Virtudes Serrano, «Cachorros de negro mirar y Lista negra, dos crónicas de nuestro tiempo».....	61
III.3. Phyllis Zatlin, «Teatro español contemporáneo en Estados Unidos: el reto de llevar las traducciones al escenario».....	73
IV. Actividades de la Muestra	
IV.1. Pedro Amalio López, «El teatro en televisión: el caso de "Estudio 1"».....	81
IV.2. Mesa redonda, «Los jóvenes autores y el premio Marqués de Bradomín».....	97
V. Guía de Concursos de Textos teatrales	133
VI. Balance de Muestras anteriores	139
VII. Ediciones de la Muestra	149

EDITORIAL

El proyecto de *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* surgió con unos objetivos que en buena medida ya se alcanzan con este tercer número que ahora presentamos. Puede parecer pretenciosa esta afirmación, pero es consecuencia de una concepción realista de lo que es una revista que intenta completar la tarea emprendida por la *Muestra* hace seis años.

Nuestro primer objetivo ha sido ofrecer una tribuna abierta a los autores españoles contemporáneos, únicos protagonistas de un certamen que se creó para favorecer su creación. Por nuestras páginas ya han pasado dramaturgos de distintas generaciones y tendencias que con absoluta libertad han dejado testimonio de sus preocupaciones, deseos y reflexiones sobre el teatro.

Otro objetivo que hemos mantenido a lo largo de los tres números es el dejar constancia escrita de algunos de los debates celebrados en la *Muestra*. La temática de los mismos ha sido heterogénea y sólo hemos pretendido facilitar la difusión de una serie de reflexiones que no debían perderse en la fugacidad de todo debate o mesa redonda.

Una tercera sección es la dedicada a los homenajes dispensados a distintos autores de la *Muestra*. No podemos ampliar la siempre importante bibliografía crítica sobre los mismos, pero hemos invitado a varios especialistas para que completaran con sus aportaciones unos homenajes que no se debían circunscribir al acto social y cultural que suponen.

Otra constante de la revista y de la *Muestra* ha sido el tema de las traducciones de los textos de nuestros dramaturgos. Se han tomado varias iniciativas en este sentido y nuestras páginas han recogido testimonios y artículos en una sección que deseamos ampliar conscientes de la importancia del tema para la difusión internacional de la dramaturgia española.

Nuestra revista no pretende competir con otras del ámbito académico, pero también hemos incluido en cada número algunos artículos que, desde distintos enfoques metodológicos, han analizado obras de los dramaturgos que suelen estar presentes en la *Muestra*.

Por último, era necesario contar con una revista que difundiera una serie de informaciones relacionadas con las actividades de la *Muestra*. Los datos acerca de la programación, publicaciones, premios, propuestas... pueden ser útiles para nuestros lectores, que a través de *Cuadernos de Dramaturgia* conocen la evolución de un certamen asentado en el panorama teatral español.

Con estos modestos y sencillos objetivos surgió la revista que tiene en sus manos. Esperamos haberlos cumplido y, sobre todo, que en próximos números podamos ampliarlos en paralelo con los de la *Muestra*.

El Consejo de Redacción

EN TORNO A LA CREACIÓN DEL CENTRO DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA (CDC)

Guillermo Heras

Ya el pasado año, el equipo que coordina la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos planteó a las Instituciones la necesidad de un crecimiento tanto conceptual como de actividades, empleando para ello una herramienta que diera continuidad a la actividad anual y cuyo nombre sería el de Centro de Dramaturgia Contemporánea. En este año, en el que se va a cumplir la sexta edición de la Muestra, volvemos a incidir en la reflexión de lo apuntado en el año anterior y a intentar elaborar, en el plazo más corto de tiempo, un programa concreto que implique el comienzo de las actividades del Centro aunque sean dentro de una perspectiva absolutamente realista, consciente de las limitaciones económicas que en este momento se tienen. Lógicamente seguirá siendo prioritaria la realización de la Muestra, punto referencial ya importante para conocer el panorama creativo de la dialéctica texto / representación de parte de nuestra dramaturgia actual. La progresiva consolidación de un espacio poético y práctico basado en la actividad de la autoría teatral de todo el Estado, así como sus relaciones con otras dramaturgias tales como la de América Latina y la europea, supondría un paso decisivo en la proyección de nuestros autores tanto para una ciudad que ha hecho tanto por ellos, Alicante, como su extensión a la Comunidad y el resto de España, creándose así una herramienta válida para la coordinación con otros Centros de semejantes características del resto del mundo.

El apoyo a la cultura no es sólo una obligación de los poderes públicos, sino que ya es fácil de analizar como un medio de generar también riqueza económica. Baste pensar en los muchos millones que se mueven en todo el mundo en torno a las industrias culturales, y aunque sea en menor medida, también en torno al artesanado escénico. El autor teatral genera a través de su trabajo y creación un territorio de posibilidades que, cuando pasan de la ficción a la encarnación viva de una realidad escénica, es fuente importante para la consolidación de la economía de un sector. Y conste que lo defiendo desde una perspectiva nunca neoliberal, sino de plena consciencia de la cultura como un BIEN PÚBLICO, pero que no por ello debe dejar de buscar nuevas formas de financiación y producción, cada vez más vinculadas a la sociedad civil.

En un momento en el que asistimos a un equilibrio entre las diferentes formas de encarar el teatro y por ello se vuelve a valorar la importancia de una literatura dramática que, a su vez, necesita un discurso de la puesta en escena capaz de convertir en materia de seducción artística lo que en su soporte original sólo es deseo y ficción, resulta muy importante la creación de nuevos espacios que no sean miméticamente copiados de los llamados Centros Dramáticos o Teatros Nacionales. Por ello este espacio de gestión incidiría en temas profundamente relacionados con la creación de la literatura y la escritura dramáticas pero su implicación con la producción sería colateral, fundamentándose sobre todo en la inducción y promoción de ese material textual para que fuera montado en otras instancias públicas y privadas.

La Muestra que surgió de la necesidad de apoyar y desarrollar nuestra dramaturgia más actual, ha cumplido un ciclo de crecimiento y asentamiento al que, sin duda, se le deben exigir nuevos retos en el futuro. Más allá de la importancia de mostrar en una semana las más características producciones de distintas voces y diferentes ámbitos, de movilizar a la opinión pública y a los medios de comunicación para que acudan a ver estos montajes, de confrontar desde el escenario estilos diferentes, de promover encuentros y seminarios para debatir temas candentes, de propiciar talleres de autor... sería necesario, que junto al Patronato que van a crear las Instituciones patrocinadoras de la Muestra, se estudiara la hipótesis de formalizar un espacio permanente para la documentación, investigación, exhibición y pedagogía de las escrituras escénicas contemporáneas.

Para ello pienso que la creación de un Centro de Dramaturgia Contemporánea, con sede en Alicante, pero con vocación estatal sería un buen mo-

do de recoger los frutos que las sucesivas Muestras han ido generando, tanto en el entorno ciudadano de Alicante como en su proyección nacional.

La construcción de este Centro permitiría realizar actividades durante todo el año para culminar con la celebración de la Muestra anual en las fechas fijadas. Dado que ya existe una infraestructura creada por la Muestra gracias al apoyo que en ese sentido ha propiciado la Diputación, sin olvidar la decidida ayuda del INAEM y el Ayuntamiento, la dotación presupuestaria para desarrollar el proyecto CDC sería muy asumible por parte de las instituciones patrocinadoras de la propia Muestra.

Los objetivos esenciales de este proyecto serían:

A) La creación de un banco de datos documental en el que estuviera no sólo la información básica sobre la actividad de los autores y dramaturgos, sino también la puesta en práctica de un archivo donde se recogieran, tanto las obras publicadas como originales en cualquier soporte, lo que permitiría abrir ese espacio a estudiosos, editores, productores, directores de escena, medios de comunicación y público en general. De ese modo, además de desmitificar de una vez por todas la inexistencia de muchos y buenos textos dramáticos actuales, podrían agilizarse trámites para el conocimiento de los mismos y la posibilidad real de su puesta en escena a través de montajes concretos.

B) El restablecimiento de un proyecto de RESIDENCIAS PARA AUTORES. Cada año se concederían unas bolsas de ayuda económica en las que se incluiría una estancia de dos meses en Alicante, la infraestructura necesaria para el trabajo de autor, así como una beca que permitiera a dicho autor trabajar esos dos meses centrado en la escritura de una obra dramática. Una Comisión se constituiría para seleccionar anualmente el número de ayudas a partir de la disponibilidad económica y del debate de las propuestas enviadas al Centro por los mismos autores.

C) El Taller Permanente de Escritura Teatral. Este taller contaría con dos niveles de funcionamiento. Uno para jóvenes autores con una duración más extendida en el tiempo y otro para autores con trayectoria consolidada. En este caso la invitación sería a un gran autor internacional que durante un período puntual realizaría una reflexión sobre su obra que serviría de punto referencial para el encuentro y discusión con sus colegas españoles.

D) Exhibición de espectáculos. A lo largo del año, y en colaboración con las instituciones que operan en Alicante –Generalitat, Diputación, Ayuntamiento, CAM, Universidad–, se mostrarían aquellos espectáculos

que por diferentes razones no pudieran estar durante la Muestra. De este modo al cabo de una temporada se tendría una visión muy amplia del auténtico panorama español de las producciones dedicadas al autor español hoy.

E) Publicación de ediciones teatrales. Se ampliaría el número de autores que podrían publicar en la colección ya creada TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO, así como en los CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA se añadirían los materiales emanados de las propias actividades del Centro y se publicarían dos números anualmente.

F) Actividades complementarias. A lo largo del año se realizarían seminarios, debates, encuentros con autores, exposiciones... que ayudarían a mantener la proyección de la Muestra en la opinión pública de una manera estable.

G) Ayudas para difundir los textos de los autores, no sólo en el ámbito estatal sino también en el internacional, con especial hincapié en Europa, Estados Unidos y América Latina. Para ello el intercambio con organismos internacionales sería muy importante, colaborando en los temas específicos de traducción y distribución de textos, así como en el intercambio de proyectos de producción y presencia de autores. Lógicamente Latinoamérica es un mercado natural en el que las señas de identidad de una lengua común, como ya señalaba Valle Inclán, serían un eje fundamental para fomentar esas vías de intercambio y colaboración.

También sería muy importante mantener vínculos de unión con experiencias similares que ya llevan tiempo funcionando en Europa, tales como «La Chartreuse», con sede en la ciudad francesa de Avignon y «La Loggia» en Montefioreldólfí, pueblo cercano a Florencia.

Desde luego, como todo proyecto de gestión cultural que pretenda tener una coherencia y sensatez, éste debería plantearse con unos objetivos a corto, medio y largo plazo, que sin duda deberían caminar conjunta e inseparablemente de la organización de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

TEATRO COMO SALVOCONDUCTO Y COMO ANTÍDOTO

Alfonso Armada

1. En los campos de Níjar y en los de Murcia, en las playas de Algeciras, en las fronteras que cada vez necesitan de más vidrios quebrados, alambradas, espinos, electricidad, focos, vigilantes, perros, porras, balas, barrotes, tampones, cédulas, normativas, memorandos, cláusulas morales, epitafios morales, policías, aduaneros, soldados, guardias jurados, chivatos, traidores, mozos de carga, camioneros, conductores, censores, tiras éticas, compendios educativos, banderas, medidas disuasorias, sintaxis, anuncios de buena factura, adormideras, auriculares, almohadillas para el tímpano, dobles cercas, más perros, más porras, más silbatos, más focos, más patrulleras, más patrulleros, más potencia en los motores, redes que eran para pescar peces y ahora sirven para pescar hombres. Y sobre todo una filosofía económica eficaz que nos permita dormir a pierna suelta después de haber bebido, bailado, cantado, comido, jodido, leído y hasta pensado. A pierna suelta.

2. ¿Por qué son azules la mayoría de las pateras?

3. Y todavía habrá algunos que se coserán a la vitrina de la solapa y harán una chapa como las de Lenin niño o un detente bala como las que se ponía el fascismo antes de liarse a disparar (pero no sólo, porque puestos a matar la perra en este paisaje tan cabrón todos mataron como bestias, y los

muestrados no sabían, algunos, por qué), todavía habrá algunos que sigan llevando la leyenda «Yo soy Barrionuevo» después de que las aguas fecales hayan sido etiquetadas debidamente por el Tribunal Supremo.

4. Y Felipe González seguirá siendo candidato a representarnos a nosotros y a los europeos como si nada.

5. Y el Partido Popular sacando en procesión el cadáver de Max Aub (los socialistas de aquí ni siquiera llevaron flores a su tumba virtual) y a otros cadáveres para lavarse bien las manos y llevar al público al teatro, que es lo importante, con sus ministras ahítas de laca hasta el mismísimo parrús.

6. ¿Por qué teatro?

7. Porque sigue siendo la forma más radical de hablar de la muerte.

EL NACIMIENTO DE DARY AZAR. EL AZAR DORADO

Emilio Goyanes

Estamos rodeados, que dijo Dick Turpin, huyamos por las claraboyas.

Así se siente uno a veces justo antes de empezar una actuación, cuando oye el rugir desacompañado de las infantiles masas embravecidas detrás del telón.

Luego todo se pasa, cuando entras y se hace el silencio, o mejor cuando entras y haces el silencio. Porque el silencio es la clave de todo. Si consigues crear ese silencio espeso, ese «ha pasado un ángel», es que vas por el buen camino. Si consigues manejar el pulso, el sonido de la sala, si con un gesto puedes parar el murmullo que has creado poco antes, es que estás dentro de esas cabezas que corren a tu lado. Entonces se produce eso que llamamos comunicación entre el actor y el público se produce esa rara magia del teatro.

En el público joven se acusa mucho más este efecto. Se oye más la sala, para bien y para mal y por tanto es más reconocible si llega o no llega lo que haces sobre las tablas, convirtiéndote en autor de la primera a la última actuación.

Para mí, la dramaturgia y la puesta en escena ideal sería aquella que facilitara a los actores llegar a este tipo de relación profunda con los espectadores.

Por que el teatro es eso que ocurre en el momento de la actuación.

Hay algunos puntos en los que siempre pienso a la hora de buscar el material, construir el guión y plantear la puesta en escena de un espectáculo para público joven:

1. Ritmo ágil. Los jóvenes ven demasiada televisión, como para soportar un ritmo aletargado y simple de imágenes, no tienen ningún tipo de barreras en este sentido y su capacidad para asimilar es mucho más alta que la nuestra. No se trata de imprimir simplemente un ritmo rápido de velocidad, sino en riqueza de imágenes.
2. Acción. Nada de largos parlamentos y diálogos. Movimiento, gag, truco, aventura...
3. Poesía. Cuando hablamos de lenguaje poético, nos referimos no sólo a ternura, sino y sobretodo, a capacidad simbólica de los signos, a la necesidad de sugerir, no de dictar. Los niños y niñas, utilizan constantemente en sus juegos estos mecanismos. No hay que limitarse a este sentido, lo más mínimo. Practicar un teatro de la «convención consciente». Llegar a acuerdos con el público, como hace el teatro japonés o el teatro popular.
4. Una historia clara. Que puedan seguir con facilidad y que se aliene no sólo de palabras, sino de todos los signos que utiliza el teatro para hacerse entender.
5. Ideología. Nada de morajelas, ni de didactismo. Los niños son permeables pero no tontos. Indudablemente detrás de todo lo que se hace en el sector hay una ideología implícita, la nuestra es la de la alegría de vivir, de viajar, el disfrute de lo diferente, el placer por el propio trabajo, la lucha por ser tolerante. Ahí nos movemos. Somos contadores de historias, nuestro trabajo es meternos en las cabezas de los espectadores y abrir algunos pequeños resquicios para que entre por ellos un poco de nuestra artesanía imaginaria. Lo nuestro es la fiesta.
6. Niños adultos, adultos niños. ¿Cuál es la medida justa?, ¿Cómo tocar la tecla para que el espectador adulto mire con ojos ingenuos y el niño con ojos sabios? Conseguir que el espectáculo tenga diferentes niveles de lectura y pueda satisfacer a espectadores de ámbitos culturales y edades muy diferentes.

Pero vamos a los hechos.

En el 92 empezamos a pensar en la posibilidad de crear Laví e Bel y de arrancar con un espectáculo para público joven. La pregunta era ¿qué les contamos?

Por entonces la guerra de Yugoslavia estaba muy presente en los medios de comunicación que te hacían llegar cada día la fragilidad de la paz, la brutalidad y la miseria humana de un país con un nivel cultural medio más alto que el nuestro.

Los asedios de ciudades eran habituales. Por otro lado, nosotros como artistas también nos sentíamos asediados por este mundo de pelucones, telebasura, fútbol declarado de interés general y burocracia administrativa que hace la gestión poco menos que imposible.

Sentíamos que la ciudad de la cultura estaba sitiada como Sarajevo y la llamamos Dary Azar, el Azar Dorado. Las Tropas de Kan Rasif, deformación del Señor de la guerra Radovan Karasic, estaban al otro lado de las murallas, cerrando el paso. Parecía un buen punto de partida.

En Dary Azar no hay armas, así que se dedican a montar fiestas o a cantarles nanas a los soldados para devolverles a la infancia. Por supuesto la situación se va haciendo más desesperada por momentos: no hay comida, pero sí bombardeos. La ciudad manda cómicos al campamento enemigo para entretener a los soldados, los calabozos del Kan Rasif están llenos.

Había que buscar una salida a esta terrible situación, así que metimos en un avión a tres voluntarios: los payasos Alegre, Trampolín y el Tío Ambrosius y los mandamos a buscar ayuda.

Aquí teníamos la oportunidad de sintetizar en algunos encuentros algunos de los sentimientos que nos movieron a montar el espectáculo e hicimos pasar a nuestros protagonistas por un restaurante especializado en cocinar artistas, una peluquería donde no te cortan sólo el pelo, la tienda de una adivinadora caribeña que da un par de pistas, un barquero que te deja desnudo con su juego de adivinanzas llamado «el que gana pierde» y el Antiguo Director General de Ayuda a las Zonas Deprimidas que se ha convertido en ermitaño ante la falta de presupuesto.

Elegimos estos motivos, pero podían haber sido otros los pasos en este viaje. Las posibilidades son infinitas. Finalmente vuelven a la ciudad y ven: absurdo, ingenuo. Hacen soñar al Señor de la guerra con su primer cumpleaños con tarta rodeado de verdaderos amigos y él se mete a payaso.

Umberto Eco en *apostillas al Nombre de la Rosa* dice: «escribí este libro por que sentía la necesidad de envenenar a un fraile», yo desde el principio quería convertir a un dictador en payaso.

Cuando empezamos los ensayos, después de un año de trabajo previo, el guión estaba escrito a grandes rasgos, aunque hubo que rehacerlo tres veces, cambiar de orden las escenas, buscar soluciones para las transiciones y sobre todo organizar la puesta en escena para que dos actores pudieran contar esta historia.

Había que responder muchas preguntas: salen en avión de la ciudad, hay un aterrizaje forzoso, las tropas atacan, atraviesan un lago, etc. Y esto es lo realmente apasionante de la creación, plantearse situaciones imposibles para dar respuestas inesperadas para uno mismo.

¿Dónde acaba el trabajo del guionista y empieza el del director, o el del actor?, ¿quien es el autor?

Pero cuando llega el día del estreno y después de mucho devanarte la cabeza y el cuerpo has conseguido armar una estructura comprensible e introducir los elementos para que aquella vaga idea se convierta en espectáculo, uno se da cuenta de que todavía falta mucho. Que los gag están sin rematar, que el argumento sigue teniendo pequeñas o grandes fisuras, que en vez de resolver de esta manera se podría hacer de aquella otra.

El trabajo de creación continúa por tanto sobre el escenario cada día. Por supuesto a otro nivel que no es ni menos rico, ni menos divertido, porque el público es el tercer actor y te da las claves que te faltaban.

El espectáculo hace su vida. Empieza con ilusión, pasa temporadas de indecisión y estancamiento, crece como un torbellino, se deleita con los pequeños momentos y sufre con la despedida. El espectáculo es un ser vivo que no nace cuando sube el telón y muere cuando baja. Nace cuando se estrena y muere cuando los baúles empiezan a coger polvo en un almacén.

¿Cuándo se acaba el trabajo de autor?

¿Por qué habiendo textos ya escritos y literatura dramática, nos empeñamos algunos en crear espectáculos desde el papel en blanco?

Quizás simplemente sea por el placer de traer un ser vivo al mundo.

LAS BRAGAS DE LAS COLEGIALAS

Alejandro Jornet

(...) la única forma de enfrentar con relativa fortuna esta vida rodeada de tigres y de moscardones es inventándonos un amor a cualquier precio, ¿ven?, una cabrona compañía, un cómplice imperfecto, una alianza, un amarre, una brujería, lo que sea, no lo piensen mucho, nada garantiza la felicidad o la justicia, nada ni nadie, no lo olviden, todo parece insuficiente ante la mala suerte y lo que queda es defender ese amor con las uñas, a patadas, aunque resulte una mentira del tamaño de la luna.

Eliseo Alberto (CARACOL BEACH)

*

De todo cuanto ignoro, lo que más ignoro soy yo mismo: por qué hago, pienso y siento lo que hago, pienso y siento y no cualquier otra cosa, por qué vivo como vivo, por qué escribo lo que escribo. Razones habrá pero me siento incapaz de ordenar el caos. Y, la verdad, tampoco tengo mucho interés en hacerlo.

*

Cualquier intento por mi parte de hablar de mi propia obra está condenado a ser un ejercicio de confusión.

*

No sigas esperando respuestas, no llegan con la edad.

*

No imagino quién puede estar interesado en lo que yo escriba en estas páginas: recomiendo los *Cuadernos de Lanzarote* de José Saramago: una maravillosa manera de pasar la tarde.

*

Mi relación con los gatos es gratificante y enriquecedora, con los seres humanos, un desastre absoluto. Escribo –supongo– porque busco la forma de relacionarme con los seres de mi propia especie.

*

La mentira es un arma de destrucción masiva.

El Roto

*

La familia es el invento más perverso de la historia de la humanidad. Supongo que por eso he escrito *Retrato de un Espacio en Sombras, Acero Puro, Nueve de Noventa y Ocho y Kuba*.

*

El mundo en el que vivo es un cúmulo de despropósitos: un vistazo al periódico de cada día puede darte una idea de cómo está el patio. Yo escribo sobre gente bien alimentada con problemas de cama. Si pensara en ello diez minutos cada día, no volvería a escribir ni una palabra el resto de mi vida.

*

Cuando te asomas, medio desnuda, a la puerta de mi despacho y dices buenos días, me gustaría ser capaz de apagar el ordenador e irme a la cama contigo. Entonces pienso que posiblemente no te apetezca, que voy a perder el hilo, que tal vez cuando termine esta escena... y continúo escribiendo: los idiotas no deberíamos tener ordenador.

*

De los casi doscientos autores teatrales que hay en este país, el 99% somos absolutamente prescindibles. Sólo Rodrigo García ilumina el camino. Cargarle a él con esa responsabilidad es una falta de cortesía por nuestra parte.

*

Hablar con la mayor parte de los colegas de profesión (autores, directores, actores) es un inacabable ejercicio de masoquismo.

*

Vivimos casi todos reblandecidos por lo que el gran Robert Hugues llamó la cultura de la queja, intoxicados por el hábito individual y colectivo de quejarnos de todo y no considerar nunca que también a cada uno de nosotros nos cabe una responsabilidad en el estado de las cosas. Como niños histéricos de tan mal criados, nos acostumbramos a buscar un culpable o una coartada para cada cosa que no hacemos, y nuestra protesta de privilegiados es tan estéril como nuestra inactividad y nuestra palabrería.

Antonio Muñoz Molina

*

Cada nuevo texto cuya única novedad reside en que sus personajes son maricones, drogadictos o mujeres maltratadas, es un clavo más en la tapa del ataúd que, con tanto empeño, llevamos un montón de años construyendo.

*

Todo autor que escribe pensando únicamente en tener éxito, debería ser condenado a triunfar de manera continuada.

*

Me gustan las pocas mujeres que no se apuntan a escribir y representar textos cuyo único fin es demostrar que todos los hombres somos gilipollas.

Me gustan los pocos hombres que cuando leen esos textos o asisten a esas representaciones no se mueren de la risa ante esa sucesión de chistes estúpidos.

Abusar de una situación favorable es una mezquindad.

El complejo de culpa es más dañino que el alcohol de garrafa.

*

La actitud de un buen número de mujeres en estos últimos años de *su liberación*: un buen tema de reflexión. Supongo que por eso he escrito *La Mirada del Gato*.

*

El Concepto de Riesgo debería ser asignatura obligada en los Institutos en sustitución de la Religión.

*

No me gusta cuando lloras: hace que me sienta viejo.

*

En este mundo de herramientas y necesidad, el juego es lo que más se nos parece: tampoco sirve para nada.

Fernando Savater

*

Mi perro se escapa de casa para echar un polvo. Cuando regresa, yo le riño por haberse escapado. Él recibe la bronca con cara de felicidad. Hay días que me gustaría parecerme a mi perro.

*

Me gusta cuando te despiertas en mitad de la noche y me sonríes: me siento a salvo de todas las estupideces en las que he participado durante el día.

*

Los autores escriben «obras redondas» para que usted se sienta medianamente inteligente un par de horas.

Rodrigo García

*

Si tienes la sospecha de que, de un tiempo a esta parte, no haces más que dar vueltas alrededor de tu ombligo, deja de escribir durante una temporada y dedícate a vivir. Después vuelve a intentarlo.

*

Clare McIntyre escribió: «¿No te das cuenta de que todos los tíos están obsesionados con las bragas de las colegialas?». La mayor parte de los escritores que conozco están obsesionados con su propia obra, los premios y las subvenciones. Lo de las bragas de las colegialas me parece mucho más sugestivo e infinitamente menos estresante.

*

La libertad sólo significa no tener nada que perder.

Janis Joplin

*

La Cañada. Julio 1998

EL FRAGMENTO Y LA HERIDA

Borja Ortiz de Gondra

«Yo no propongo soluciones. Antes tendría que encontrarlas yo mismo. Las mías son poesías en forma de grito de desesperación».

Pier Paolo Pasolini

Pienso que el dramaturgo tiene algo del visionario y del profeta, una función social que como intelectual debe cumplir: recoger el dolor mudo que flota en la sociedad y darle cuerpo a través de la palabra poética, conceder voz a los que no tienen voz, saber plantear esas preguntas transcendentales que siguen sin respuesta, y que el ruido mediático y social ahoga con su estruendo. Como el autor italiano, creo que el poeta dramático no tiene soluciones, pero sí la intuición de la herida que nos duele, y de la que ha de dolerse. Mostrarla, exponerla en público, es una manera de presentar un espejo al espectador. Pero ese espejo, hoy, no se conforma con reflejar; sus vacíos exigen ser rellenados. Por eso, el teatro por el que yo luché es un foro de discusión que interroga al espectador, le exige su colaboración, le pide que saque sus propias conclusiones. Como escritor, yo sólo tengo dudas, y son estas dudas las que quiero compartir con el público.

Esto, evidentemente, exige una colaboración por parte del espectador que se halla en el centro mismo de mi poética teatral, basada en las elipsis violentas, en los finales que no terminan nada, en los saltos narrativos que

el receptor debe aceptar para reescribir conmigo el sentido de lo que ve. Por una parte, pienso que en la vida ninguna historia es nítida, ni perfectamente cerrada, con principio, nudo y desenlace; todas nuestras experiencias vitales son contradictorias, entrecortadas, discutibles. Me parece entonces que la única manera de hacer justicia a la realidad es renunciar a organizar en un orden perfecto y sin fisuras el microcosmos que supone una obra de teatro. Heiner Müller decía que «una historia "con pies y cabeza" hoy ya no dice el mundo». Pero es que además, creo que escribir teatro hoy es imposible sin dejarse contaminar por los lenguajes audiovisuales (cine, televisión, publicidad, vídeo): la manera en la que un spot publicitario de treinta segundos te cuenta una historia que en una novela hubiera necesitado treinta páginas, o la forma mixta de determinados vídeos musicales, en los cuales una narración sin palabras ilustra, contradice o resulta independiente de un flujo sonoro, son recursos narrativos que forman ya parte de la «enciclopedia de interpretación» del espectador de 1998, y que como dramaturgo debo explorar y explotar. Ese espectador está habituado a que le soliciten su intervención para colaborar en la elaboración de la fábula, y mi teatro último va en el sentido de proporcionarle lo que yo denomino «la punta del iceberg». Es decir, que le entrego una décima parte de la fábula, pidiéndole que él construya las otras nueve décimas partes que le faltan. Un ejemplo concreto: en «*Mane, Thecel, Phares*», entre una escena y la siguiente, omito varias que en buena lógica deberían estar intercaladas para explicar cómo se ha pasado de la situación de una escena a la que vemos a continuación; es decir, que solamente entrego al espectador los «puntos álgidos» de la historia, y él debe decidir cómo y por qué se conectan entre sí. Me parece además que esta concepción del destinatario de mis textos implica un profundo respeto por el mismo: le trato como a un colaborador, un ser inteligente, alguien que debe emplear su propio criterio, que tiene la libertad (y el placer, espero) de participar en la creación, y no como un mero sujeto pasivo que recibe un producto acabado para consumir. Pienso que en esta dirección debería ir la revolución formal que no ha hecho todavía el teatro del siglo XX, y que tendría que correr pareja a la que permitió a la pintura liberarse de la figuración, y a la música de la tonalidad.

Sin embargo, no me interesa la mera transposición automática de los códigos narrativos audiovisuales al ámbito del teatro. Pienso que éste debe servirse de esas formas narrativas para pervertirlas, apropiárselas y fagocitarlas. Es decir, violentarlas para dotarles de un contenido que le es específico, y resulta ajeno a las mismas. Porque no nos confundamos: la fragmentación, desde el punto de vista del sentido, es lo contrario del video-

clip. Si éste pretende contar una historia completa, reflejar un mundo acabado y perfecto en sí mismo, el fragmento por el contrario subraya los vacíos, confiesa su propia incompletud, aspira a poner de relieve la contradicción. De ahí el valor del fragmento, de lo incompleto, de las rupturas abruptas en mi escritura; recursos formales, en suma, para mostrar la herida, como dije al principio.

Y, ¿cuál es esta herida? En mi caso, la dificultad de vivir la diferencia, la violencia ejercida (y que nosotros, a su vez, ejercemos) contra la otredad. En un principio («*Metropolitano*», o «*¿Dos?*», por ejemplo), empecé explorando los mecanismos de autodefensa que se generan en los individuos (o los grupos) sometidos a la exclusión: la asunción de la culpa, la rebeldía, la lucha, la aceptación de la ley del otro, ... Pero poco a poco mi análisis se va complejizando, y en «*Mane, Thecel, Phares*» aparecen ya personajes birones, que son a la vez víctimas y verdugos. Ya lo dijo Jean Genet: «todos somos el negro de alguien». Pues bien, el problema fundamental que se me plantea como autor al abordar ese tema es cómo situarme frente a la corrección política. Es decir, si como ciudadano mi posición es clara, y puedo apoyar políticas de «affirmative action» (discriminación positiva), que constituyan una etapa en la lucha por la igualdad y la autoestima, mi intuición de poeta dramático se dispara en otra dirección a la hora de escribir teatro. ¿Puedo plantearme un personaje negativo que pertenezca a una minoría? ¿Estoy siempre obligado a presentar ejemplos valorizantes de esa minoría con el fin de crear modelos en los que pueda reconocerse y con los cuales pueda contrarrestar el discurso desvalorizador dominante? Dejando a un lado el análisis sobre la repercusión social del teatro, debo confesar que son preguntas para las que no tengo una respuesta, y en cada texto es la intuición dramática la que me guía. En el caso de «*Mane, Thecel, Phares*», me di cuenta, una vez terminada su escritura, que había contrapesado un personaje negativo (un agente de seguridad que resultaba ser un torturador, y era homosexual) con otro positivo (que también es homosexual, y sordomudo). No había sido una opción consciente, y me molestó comprender ese mecanismo en el que había caído, porque podría constituir una solución sistemática, y en el fondo, bastante maniquea. Y mi intención última como autor sería escribir personajes para los cuales ser homosexual constituya un dato objetivo más, como ser blanco o ser alto, algo que les constituye pero no les determina. Pero confieso que aún hoy, el hecho de crear un personaje que sea «negro», u «homosexual», o «sordomudo» termina definiendo al mismo. Es algo contra lo que me rebelo, pero para lo cual no encuentro solución. En cierta medida, ésta podría venir de las pues-

tas en escena de nuestros textos. Si lo que viésemos en los escenarios reflejase la diversidad que contemplamos en el metro, los directores de escena no deducirían que un personaje que se llame Juan, por ejemplo, ha de ser automáticamente español y blanco, y no un latinoamericano residente en España, o un guineano. Los autores nos vemos obligados a indicar que un personaje es «negro», u «homosexual» porque ningún director pondrá a un actor que lo encarne si no lo precisamos; por lo tanto, lo especificamos cuando resulta imprescindible, y con ello contribuimos a conceptualizar esas categorías como problema. Dar por ejemplo a un actor mejicano un papel en el que esta característica no aparezca nunca, y sea irrelevante, contribuye a nuestra percepción desproblematizadora de esta categoría, y además refleja la realidad multicultural en la que estamos inmersos. Durante siglos hemos aceptado Otelos pintados, Mesdames Butterfly achinadas, Segismundos que poco tenía de polacos; la revolución pendiente está en invertir nuestra mirada para aceptar Juanes magrebíes, Marías filipinas, Hilariones indios.

Otro dilema que aguarda al poeta dramático que se interesa por la representación de una minoría es definir su destinatario: ¿va a escribir sobre ella y para ella, o va a tratar de plantear el conflicto al público más amplio? En mi caso, pretendo dirigirme a todos; pero entonces: ¿cómo dotar a la anécdota de un alcance universal respetando al mismo tiempo los códigos intrínsecos de esa minoría? ¿Cómo no traicionar su coherencia y al mismo tiempo trascenderla? Son más preguntas para las cuales tampoco tengo respuesta. Por ahora, mi manera de sortear la dificultad ha sido eludir la especificidad de esa minoría como problema. Si hablo del desgarró que provoca el SIDA, pongo el acento en el sentimiento de pérdida e impotencia ante la muerte, común a todos, independientemente del origen de ésta. Si abordo la inmigración, cuento la dificultad de vivir en paz con nuestros orígenes, y el peso de la familia en nosotros, que todos compartimos. Si cuento una historia de amor difícil entre homosexuales, la dificultad no está en ser homosexual, sino en la fragilidad del sentimiento amoroso en sí, que resulta reconocible para los seres humanos de todas las tendencias sexuales. Reconozco que esta opción es fácilmente rebatible, pues impide profundizar en la especificidad del conflicto, y desmenuzar sus características; en el peor de los casos, puede banalizarlo y confirmar la imagen tranquilizadora del discurso dominante. Pero cuanto más escribo, menos sé de estrategias creativas, de instrumentos de análisis, de racionalidad. El poeta dramático que me habita sólo tiene dudas, preguntas, intuiciones: que los hombres nacen, intentan amarse, se hacen daño, mueren, y no son felices. Ante eso, ¿qué hacer?

PATOLOGÍA Y CREACIÓN

Paco Zarzoso

Por esa dificultad eterna que supone escribir sobre aquello que uno hace, he pensado transcribir literalmente un informe médico (que guardaba en la mesita de noche por si acaso) que con pocas palabras da algunas de las claves que me han empujado-obligado a escribir teatro, y que han conformado que escriba así y no de otra manera.

Este informe fue redactado por un médico conocido que casualmente estaba de guardia en urgencias una noche que perdí el rumbo. Este médico es actor cómico de un grupo aficionado de la Casa de Aragón en Valencia. He tenido la suerte de verle interpretar con mucha gracia al arquetípico galán gallego. Al mismo tiempo, este doctor hizo su tesis doctoral sobre «*Patologías catalizadoras de innovadores lenguajes dramáticos*». Gracias al cual rubricó mis estudios con un magnífico expediente.

El informe por tanto contiene por un lado un carácter científico y por otro, la reflexión de una persona, apasionada (no olvidemos su carácter amateur) por el teatro.

INFORME MÉDICO

Varón de treinta y un años ingresa en urgencias a las cuatro de la madrugada (hora ambigua que no pertenece ni a la noche ni al día) por su propio pie, con una ligera arritmia cardíaca y con la pupila del ojo izquierdo sospechosamente dilatada, mientras que la derecha presentaba una dilatación nor-

mal. Después de un exhaustivo reconocimiento del paciente, se llegó al siguiente diagnóstico:

Amnesia. A pesar de que el paciente mostró una gran voluntad de colaboración, fue prácticamente imposible, después del clásico interrogatorio, saber nada sobre su pasado. Por tanto, fueron inútiles todas las preguntas encaminadas a sacar a la superficie cualquier tipo de posos psicológicos. El paciente fue incapaz de recordar de dónde venía y a dónde iba. No se descarta la posibilidad de que el Sr. Z. entrara en urgencias por un error y confundiera el hospital con una panadería. En tres ocasiones, el paciente pidió a la enfermera del equipo de urgencias un cuarto de croissants frescos.

PRINCIPIOS DE AUTISMO

Largos silencios. Ante la pregunta «¿Le duele algo?» le siguió un silencio de al menos tres minutos. Por otro lado, la mayoría de las respuestas del paciente rompían cualquier principio de causalidad. También el paciente abusaba de un juego en el que continuamente mezclaba lógicas diferentes. Un cierto extrañamiento invade todo su discurso; pero no tanto por lo absurdo de sus frases, sino por la manera de combinarlas.

Ejemplo: «Yo también tengo, quiero decir que tengo descendencia aragonesa como tú, lo que ocurre es que el aire acondicionado aquí es una porquería.»

Alergia. Se le hizo la prueba con varias sustancias. De todas ellas, tuvo una reacción alérgica grave a un ácaro que frecuenta tresillos y relojes de pared de los almacenes de teatros y auditorios antiguos. Este ácaro también se desenvuelve de maravilla en la caspa humana. El paciente Z. tuvo por una parte, las reacciones alérgicas clásicas como escandalosos estornudos, sinusitis, etc.; pero inexplicablemente aparecieron otros síntomas como vómitos y sudores fríos. Como antídoto le inyectamos un ácaro endémico de las oficina abandonadas. El Sr. Z. se recuperó de inmediato.

Agorafilia. Hasta el momento se han encontrado muy pocos casos de pacientes con esta enfermedad. La agorafilia, es algo así como un amor patológico a los espacios abiertos. No es exactamente claustrofobia, ya que el paciente permaneció sin problemas en la pequeña consulta. Simplemente es un deseo perverso por permanecer en ámbitos intempéricos.

Conatos de sonambulismo. Sonambulismo sí, sonambulismo no. Fue la gran discusión de la noche. Aunque el paciente compartía parte de la sintomatología del sonámbulo, otros aspectos importantes, los puramente fisiológicos, echaban por tierra este diagnóstico. Digamos que el terreno por el que

caminaba, al menos esa noche, el paciente, estaba a medio camino entre el leve sueño y una realidad urgida por una particular vigilia.

A las 8 de la mañana se le dio el alta al paciente. Tomó un café con leche que por cierto no le agradó especialmente, y después el guardia jurado del equipo de urgencias le prestó un plano de la ciudad que casualmente guardaba en la guantera de su coche. Después de una leve mirada al plano, el paciente regresó a su casa.



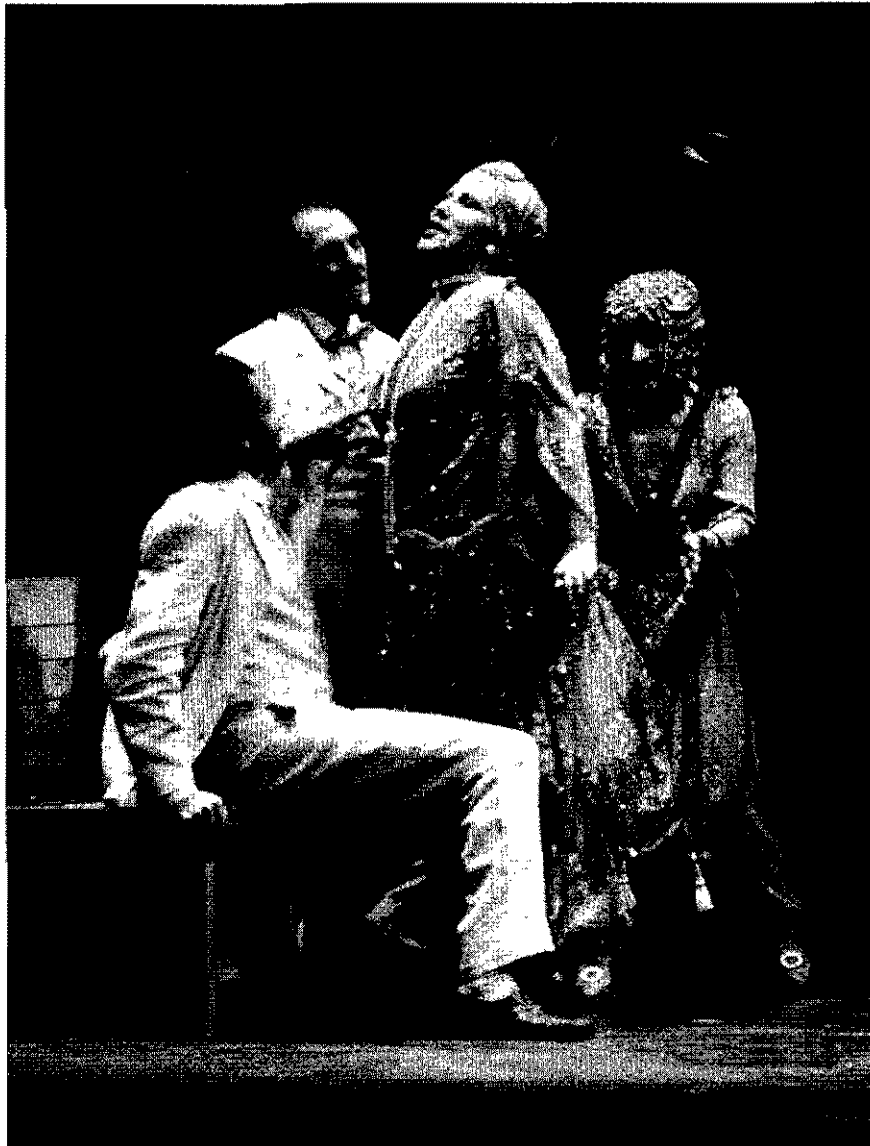
JOSÉ MARTÍN RECUERDA



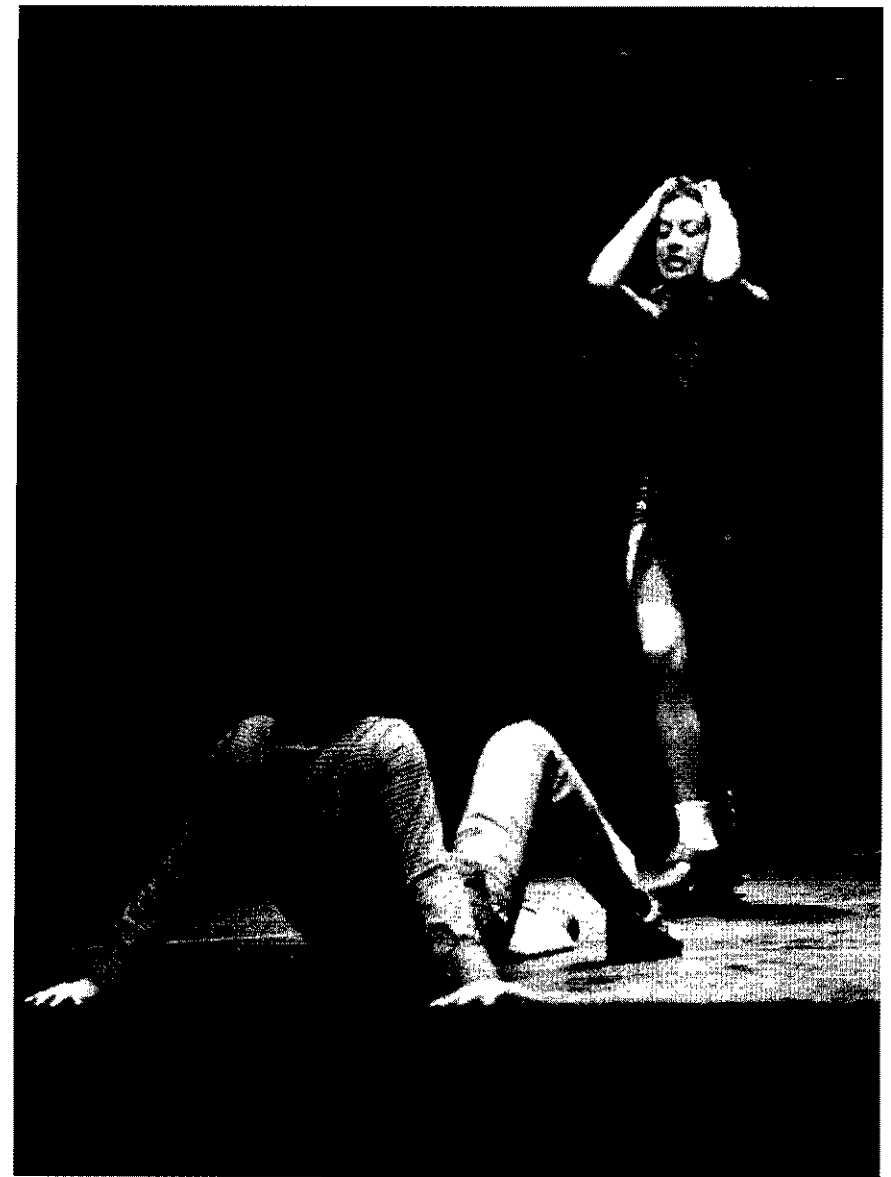
ANGELITOS de Roberto Vidal Bolaño
Teatro Do Aquí - Dirección: Roberto Vidal Bolaño



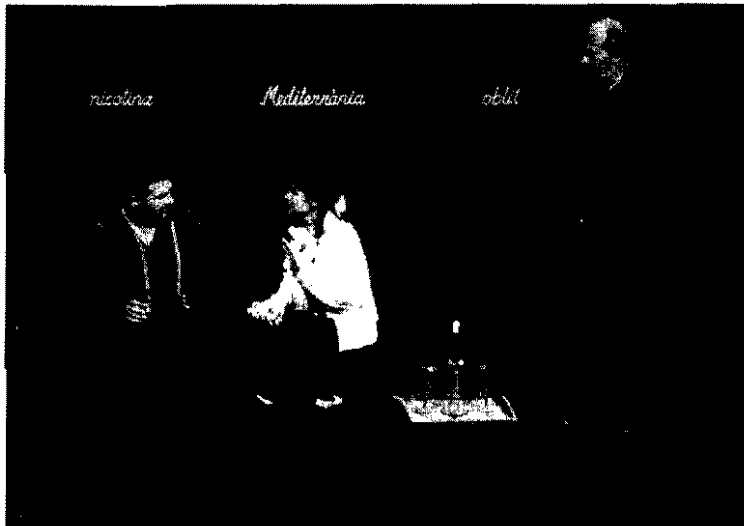
LISTA NEGRA de Yolanda Pallín
Calenda Producciones - Dirección: Eduardo Vasco



LOBAS Y ZORRAS de Francisco Nieva
Geografías Teatro - Dirección: Juanjo Granda
En escena: Ángel Alcazar, Abel Vitón, Vicky Lagos, Isabel Ayúcar



SEIS ARMAS CORTAS de Vicente Molina Foix
Compañía Adrián Daumas - Dirección: Adrián Daumas



¿POR QUÉ MUEREN LOS PADRES de Carles Alberola
 Alben Producciones - Dirección: Carles Alberola / Juan Mandli
 En escena: Carles Alberola, Inés Díaz y Juan Mandli



EL ALMA DE LOS OBJETOS de Alfonso Armada
 Compañía Koyaanisqatsi - Dirección: Alfonso Armada
 En escena: Anne Serrano y Julián L. Montero



(Fotografía: Chicho) REY NEGRO de Ignacio del Moral
 Centro Dramático Nacional - Dirección: Eduardo Vasco
 En escena: Manuel Tejada y Juan José Otegui



Seminario: «LOS JÓVENES AUTORES Y EL PREMIO MARQUÉS DE BRADOMÍN»
 (de izquierda a derecha) Rafael González, Paco Sanguino, Jorge Díez, Jesús Cracio,
 Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Paco Zazoso y Antonio Álamo.



Mesa Redonda

«LA DIRECTORAS DE ESCENA ANTE EL TEXTO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO»
(de izquierda a derecha) María Ruiz, Maite Hernán-Gómez, Juan A. Hormigón,
Carmen Portaceli y María Anxeles Cuña.



TALLER DE DRAMATURGIA
(de pie) Fermín Cabal

APUNTE BIOGRÁFICO-CREADOR DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA

Ángel Cobo Rivas

José Martín Recuerda nace en Granada, en el número 9 de la plaza de Bibarrambla. Es el sexto de siete hermanos varones. Nace en un hogar humilde. Es Licenciado y Doctor en Filosofía y Letras (Sección Filología Románica), por la Universidad de Granada.

Su labor pedagógica, considerada por él como una prolongación y complemento de su labor creadora, comienza en el Instituto «Padre Suárez» de Granada, en el que, durante diez años (1952-62) fue profesor interino y gratuito.

En el año 1941, una luz se enciende en el horizonte de su vida: el encuentro y conocimiento de don Benigno Vaquero Cid. Don Benigno fue siempre su maestro, desde entonces, y hasta casi el mismo día de su muerte, ocurrida recientemente, el 3 de junio de 1997. En alguna otra ocasión he escrito que los dos sucesos fundamentales de la vida y obra de José Martín Recuerda han sido su amistad con don Benigno Vaquero Cid y el Teatro Universitario de Granada. Don Benigno es como una luz mágica que aparece en el panorama gris y desolador que rodeaba al incipiente autor dramático, en la Granada de los años cuarenta. Don Benigno era el maestro por antonomasia —los que le conocíamos, podemos dar fe de ello—; era el maestro que somete todas las ciencias del humano vivir a la poética del

amor; era el maestro que nos hacía ver que todo lo humano y divino está dentro de nosotros mismos y, en consecuencia, no hay sino sacarlo. ¡Santo Dios, pocas veces tal discípulo habrá tenido tal maestro! Don Benigno, que era de Pinos Puente (Granada), era maestro de escuela y nació maestro por su talante senequista, su equilibrio casi helénico y su gran sabiduría popular, siempre abierto a la vida con la pasión por el saber que le inculcó la mejor de nuestras modernas tradiciones: la Institución Libre de Enseñanza, la Institución que fundara, a finales del siglo pasado, don Francisco Giner de los Ríos y que, en las tinieblas y desolación de nuestra historia reciente, ha sido como un rayo de luz y esperanza. Fue en el año 1941 cuando nuestro autor conoció a don Benigno, quien, desde el primer momento, le comprendió como persona y creyó en su valía como dramaturgo; desde entonces hasta casi ayer mismo, don Benigno ha sido, para nuestro autor, una de las pocas verdades absolutas a tener en cuenta en su realidad cotidiana; por lo demás, la verdad no puede ser otra para él sino *verdad dramática*.

Ocho años (1952-1960) fueron los que él estuvo como director del Teatro Español Universitario de Granada. Con la dirección del TEU granadino, nuestro autor pudo mantener y desarrollar su gran vocación creadora, además de ser una especie de cordón umbilical que le mantenía unido a toda una generación de jóvenes universitarios, pertenecientes a distintos «teus», que habrán de ser el fundamento del nuevo teatro español que emerge al final de la década de los años cincuenta y principios de los sesenta.

En el año 1958, José Martín Recuerda obtiene su primer Premio «Lope de Vega», por su obra *El teatrito de don Ramón*. Este premio fue la confirmación de su valía como autor. Sin embargo, será en el año 1963, con el estreno de *Las salvajes en Puente San Gil*, cuando nuestro autor, granadino indeciso, decide dejar la provincia y desarrollar, plenamente, su carrera de dramaturgo en Madrid. Pero pese al éxito de *Las salvajes*... tenía que encontrar un trabajo que le permitiera cierta seguridad económica. Y la solución vino con la oportunidad de obtener una plaza de profesor de Lengua y Literatura Española en una filial del Instituto «Ramiro de Maeztu» de Madrid. Buena e inapelable oportunidad de irse a Madrid. Y así fue.

El Instituto de Madrid era una filial —«espantosa», en palabras del propio autor— del «Ramiro de Maeztu», situada en el barrio del Batán. Tres cursos (1936-66) padeció nuestro autor este «infierno»; tres años que, sin embargo, le sirvieron para conocer a fondo el ambiente teatral madrileño, afianzar amistades, hacer nuevos amigos y estrenar en el teatro «Español» de

Madrid bajo la dirección de Adolfo Marsillach, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* A pesar de la censura, muchos estamentos sociales, políticos y religiosos, se sintieron atacados por dicho estreno; la polémica fue estruendosa y los sinsabores, para nuestro autor, grandes. Y no sólo molestó la obra ideológicamente, sino que además aportaba artísticamente un concepto de «teatro total», revolucionario, en la adocenada escena española del momento.

Cuando en el mes de febrero de 1966 José Martín Recuerda, harto de luchas con la censura teatral franquista, sentía, más que nunca, la mezquindad de un país y se ahogaba en la mísera atmósfera de un Madrid más provinciano, más pobre intelectual y moralmente que la más gris de nuestras provincias, llegó una carta del Washington State University (U.S.A.) invitándole a ir y enseñar Teatro y Literatura Española en dicha Universidad. Dos años en esta Universidad, y otros dos en Humboldt State University (California), fueron una experiencia inolvidable y enriquecedora en la vida y en la obra de nuestro autor.

Pero un creador, un investigador de la sensibilidad, un poeta dramático, precisa del contacto de su pueblo y, por tanto, siempre necesita volver a sus raíces. Y José Martín Recuerda volvió. Y he aquí, en sus propias palabras, su estado de ánimo y los motivos que le llevaron a volver a su tierra:

«...Pero llegó aquella carta de España y me dispuse a regresar. Venía firmada por Fernando Lázaro Carreter. Escrita desde la Universidad de Salamanca. Me insinuaba en la carta que se iba a crear en esta Universidad nada más y nada menos que el primer Departamento de Drama en una Universidad española. ¿Cómo no regresar? Pensaba y pensaba, sobre todo, ¿cómo estaría España ya? ¿Habría progresado el país o me vería encarcelado otra vez en él? Qué de ilusiones. Qué de esperanzas me sugirió aquella carta. ¿Qué hacer? Cuánta duda tuve para abandonar Estados Unidos y regresar a España. Volvía los ojos atrás y me acordaba de todos los hispanistas que tanta amistad me dieron... Me acordaba de todos mis alumnos norteamericanos con imborrables y hermosos recuerdos... Pero ¿no iba a regresar a mi España? Si regresaba otra vez para sufrir, bueno. Era mi país a donde iba a dejar todo lo aprendido en Estados Unidos, aportando lo poco que pudiera...»

Un pedagogo y hombre de teatro, como José Martín Recuerda, ¿podía resistirse ante un proyecto tan sugestivo? Y volvió. Y creó la cátedra de teatro «Juan del Enzina» en la Universidad de Salamanca. Y gracias a él la Universidad de Salamanca fue, desde el año 1971 al año 1988, un verdadero foco de atención teatral en nuestro país.

En el año 1988, año de su jubilación en sus tareas docentes, José Martín Recuerda establece su residencia en el Monte de los Almendros de Salobreña (Granada). En una humilde y confortable casa acunada en las estribaciones de Sierra Nevada, con vistas al mar y a la vega de caña de azúcar, sigue creando, con más inquietud que nunca, su obra dramática.

Desde la infancia, la vocación creadora de nuestro autor siempre fue el teatro, a pesar de alguna incursión en la novela. Su pasión siempre ha sido, puede decirse, el crear vida desde un escenario. Así es que concibe la escritura teatral en función de su representación escénica, sacrificando cualquier expresión retórica o literaria que no pueda «mantenerse en pie» desde la realidad escénica y pueda menoscabar la *verdad dramática*.

A principios de los años cincuenta se empieza a hablar en España de «teatro realista». Esta denominación, aplicada a las primeras obras de Buero Vallejo, Alfonso Paso y Alfonso Sastre, entre otros, vista desde hoy, tiene un sentido de regeneración escénica más que de análisis de los propios textos. El *realismo* teatral venía a ser un grito de libertad, una petición a todos los estamentos teatrales de que observaran su pobre «realidad», de que miraran la «realidad» del hecho teatral fuera de nuestras fronteras. Era, creemos, una llamada, agónica, a un *teatro de la regeneración y resistencia*. Y a este movimiento *realista* —que también podríamos clasificar como un teatro de «verdad dramática» contra el establecido «teatro de apariencias»— o *teatro de la regeneración y resistencia*, al que se sumaron directores, actores y algunos críticos —abnegadamente independientes— pertenecían, obviamente, una serie de autores. Sin embargo, la mayoría de ellos, en repetidas ocasiones, han negado la filiación *realista* de su obra. Y no les falta razón. Es verdad que el término *realismo* no tenía una connotación estética o estilístico-literaria, y así se reconoce desde un principio, pero lo que el tiempo —y la pereza y hasta frivolidad investigadora, tan frecuente entre nosotros— ha consagrado como *generación realista* (con el reduccionismo que ello conlleva) son una serie de autores (Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Carlos Muñoz, Rodríguez Buded y el propio Martín Recuerda) quienes, salvo raras obras —excepción hecha, quizá, de Rodríguez Buded—, y su talante creador, sus planteamientos artísticos y sus influencias, nada tienen que ver con lo que conocemos por *realismo* (estilización del *naturalismo*, bien en una vertiente poético-idealista o, en su degenerada faceta sentimental-burguesa) en la tradición literaria. Posiblemente, sean Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre los que más cerca estén de un teatro que pueda definirse como *rea-*

lista; un teatro *crítico-realista*, teniendo en cuenta —obviamente— las grandes diferencias que existen entre sus respectivas obras; diferencias tanto estéticas como conceptuales o ideológicas. El que Buero y Sastre iniciaran —si no en la escritura, sí en la representación escénica— el movimiento teatral que, más arriba, he llamado de «regeneración y resistencia», probablemente influyó en que la generación teatral que surgió a los escenarios a partir del año 1949 (año del estreno, en el teatro «Español» de Madrid, de la *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo), fuese bautizada como «generación realista». No menos importantes han sido las aportaciones teórico-críticas que Alfonso Sastre ha hecho a través de infinidad de artículos y algunos libros sobre el concepto de «realismo» y del hecho teatral, en su totalidad, y su función en la sociedad... Ya en el año 1954, una serie de jóvenes autores, liderados por Alfonso Sastre —por cierto, uno de los más jóvenes entre aquellos jóvenes— asisten a unas jornadas o coloquios teatrales en la Universidad de Verano de Santander (entre ellos, el alicantino Gaspar Peral). He aquí algunas de las impresiones de aquel encuentro; impresiones que Martín Recuerda escribe a su maestro, don Benigno Vaquero Cid, donde, sin duda, podemos apreciar la ingenuidad, suficiencia y entusiasmo juvenil:

22-8-55 (Remite: «Palacio de la Magdalena». Santander)

Mi querido D. Benigno:

Estoy muy contento de estar aquí, ya que, ahora, es cuando me estoy relacionando de verdad con la gente que me hacía falta. Alfonso Sastre es como nos imaginábamos, sencillo y familiar. Tiene verdadero talento, es equilibrado y tiene una humildad poco común. Hemos simpatizado mucho apenas sin hablarnos. Cuando llegué me echó el brazo por los hombros como si nos hubiéramos conocido toda la vida. A mí me dio la impresión de que teníamos una amistad muy lejana. El grupo de autores en general me simpatiza también. Yo hablo muy poco en los coloquios. No eran como esperaba. Alfonso Sastre los encauza de una manera muy positiva. No se discute nada con hondura. Comprendo que yo vivo en la luna. Yo tengo demasiada ilusión por todo. Ellos no. Son más positivos. Ven los problemas un poco superficiales, pero como en realidad son. Yo todo lo veo complejo y complicado. Ellos encuentran soluciones rápidas. Claro que estas soluciones me dan la impresión de que están estudiadas por Sastre de antemano. Sastre lleva la voz cantante. Otros, los mismos casi siempre, discuten un poco. Esto es tal como Vd. me dijo. Cuando, alguna vez, le he contado a Sastre, aparte, la verdad de mis ilusiones en el T.E.U., en el Teatro Escular del Instituto, en las clases, etc., observo que Sastre se queda encantado. He conocido también a Luis Rosales. Es como un niño. Estupendo. Se baña en el mar con sus hijos y juega con ellos como si fuera un niño más. Yo muchas veces me siento a su lado por tal de oírlo hablar tan sencillo y tan granadino.

Compre Vd. el domingo 28, «Informaciones» pues en el Suplemento se habla de mí, quizá venga retratado con otros dos. Me ha hecho Juan Emilio Aragonés una información para «Ateneo». Saldrá en la segunda quincena de Septiembre. En la 1ª saldrá una fotografía de todos en grupo y las conclusiones de estos coloquios.

Donde estoy hospedado es un verdadero paraíso. Todo rodeado de mar y de pinos. Esta noche a las 11 va a leer Luis Delgado Benavente «Media hora antes» la comedia premio Lope de Vega de este año.

En estos momentos ha llegado Luis Rosales con un grupo donde está Laín Entralgo y Zabaleta. Zabaleta es un viejecito andaluz, muy borracho, con nariz colorada, sonriente y con tipo de [ilegible] (velero?). Es también estupendo. Hay otros pintores y dos curas. Hasta pronto.

Le abraza Recuerda

Si lo dicho hasta aquí está justificado a los compañeros de generación de Martín Recuerda, más aún lo está en su teatro, en su entera dramaturgia *iberista*. De sus más de treinta obras escritas hasta la fecha, muy pocas, sólo cinco o seis, podríamos incluir, con muchas matizaciones, en lo que puede llamarse «realismo»; un realismo poético-social, o un realismo-psicológico como puede ser el caso de una de sus últimas obras escritas hasta la fecha, y que es el motivo de esta edición: *Los últimos días del escultor de su alma* (1995).

Con *La Llanura* (1947) se nos mostrará, por primera vez, el auténtico alcance creador de José Martín Recuerda, su originalidad, su valentía, parte de su credo estético y una declaración implícitamente contundente, casi suicida en aquel tiempo, de su inamovible credo ético... La Madre, personaje protagonista de *La Llanura*, es el precedente –pese a la juventud, ya en la madurez creadora del autor– de una serie de mujeres poderosas, arrojadas, creyentes, púdicas hasta el sacrificio, amantes apasionadas y siempre frustradas en la correspondencia amorosa, bien por culpa del amante o de la sociedad que las rodea; una mujer que se alza como heroína griega (La Madre en *La Llanura* o Mariana de Pineda en *Las arrecogías*), o se inmolaba retirándose en vida de la propia *Vida* «...por llevar dentro... demasiado amor» (La Maestra en *Como las secas cañas del camino*), o en personaje grotesco por no renunciar a sus ideales cuando las necesidades y las circunstancias y la crueldad de la Historia así lo demandan (La Trotski, en la trilogía: *La Trotski*, *La Trotski se va a las Indias* y *La Trotski descubre las Américas*); o se convierte en personaje coral y airado dando réplica a una sociedad hipócrita amparada en la represión política, moral y religiosa (Las Salvajes en *Las Salvajes en Puente San Gil*); o en las únicas que llegan a

comprender y a ayudar a Juan de Dios en la recogida y atención de «todos los deshechos del Imperio» en época de Carlos V (La Pinzona, La de Juan de La Cosa, La Dominicana) en *El Engaño* (segundo Premio «Lope de Vega»). Todas estas mujeres, y otras más, individual y coralmente, conforman uno de los primeros signos de identidad del teatro de José Martín Recuerda.

Madrid, Estados Unidos y Salamanca vieron e influenciaron la creación dramática de José Martín Recuerda. Madrid, como tal ciudad, en la vida cotidiana de sus gentes, jamás le resultó de gran atractivo, de modo que le influenciara en su creación. Sin embargo, el «mundillo» teatral, los compañeros autores y amigos artistas en general sí fueron acicate y estímulo en aquellos primeros años sesenta. Allí se encontró con Lauro Olmo, Carlos Muñoz, Alfredo Mañas, Antonio Gala, etc., además de a los ya conocidos Antonio Buero Vallejo y Alfonso Paso. Madrid dio ánimo y valentía a Martín Recuerda para proseguir en el teatro que, con *Las Salvajes*, había emprendido, dejando atrás ese mundo intimista, desolador, sin esperanza, vivo retrato anímico de una España provinciana, como *El teatrito de don Ramón*. La llegada a Madrid dejó ver a nuestro autor la singularidad e importancia de su «voz» teatral. De Granada llevaba muchos de sus tipos, el lenguaje, el perenne recuerdo de su padre –al que siempre recordaba con su figura de patriarca, a la puerta de su puesto de frutas y verduras en la plaza de Bibarrambla– y un leve dolor de ingratitud que ha sido siempre como un estímulo para crear algunas obras que, al igual que hiciera Federico García Lorca, han dado categoría universal a un *ser* y *estar* granadinos; así, entre otras, *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* y *El Engaño*.

La experiencia norteamericana, no sólo proporciona a Martín Recuerda una nueva temática –así reflejado en su obra *La deuda*–, sino que ensancha sus horizontes en pos de un desarrollo más amplio.

Con *Las arrecogías* Martín Recuerda daba un paso más en su progresión dramática e inauguraba lo que en su momento ha sido llamado «teatro-llista»; un paso que, desde *La Llanura*, venía como lógica consecuencia de una expresión enraizada en la más pura tradición popular española y la música, el canto y el baile, con acento indiscutiblemente andaluz, más aún, granadino, daban solución trágica. Era la culminación de un teatro de rebeldía que comenzó con *La Llanura*, pasaba por *Las Salvajes* (donde el héroe se hace colectivo) y continúa con *El Engaño* (1972), o «la otra cara del Imperio»: la España que deshecha por las guerras imperiales de Carlos V, encuentra refugio y amparo en el más pobre de sus súbditos: Juan de Dios.

Y ya en Salamanca, probable cuna del conocido personaje de Fernando de Rojas, la Celestina, José Martín Recuerda crea *Las conversiones*. Castilla despierta en nuestro autor, sin límites, toda la imaginación barroca de su ser andaluz. *Las conversiones*, obra que tiene el aliento de la tragedia isabelina y puede ser transcrita en verso libre, es, creemos, la obra que resume y da sentido completo al término «iberismo» empleado por el propio autor al definir su teatro. A esta experiencia castellana también pertenece una de las obras que, a nuestro juicio, sea uno de sus mayores logros dramáticos: *La cicatriz*. Y tal experiencia se cierra, por ahora, en una síntesis castellano-andaluza; en un teatro documental y grotesco que se materializa en un trilogía formada por las obras, ya citadas: *La Trotski*, *La Trotski se va a las Indias* y *La Trotski descubre las Américas*.

Estando de acuerdo con el propio Martín Recuerda al considerar poco acertada la denominación de «realistas» dada a él y a sus compañeros de generación, ¿en qué consiste su proclamado «iberismo»? Sin duda, la designación de «teatro iberista» o «iberismo» sólo adquiere pleno significado en la obra dramática de Martín Recuerda: existencialismo, absurdo y crueldad, con raíces de nuestra tradición teatral y literaria popular, desde los pasos de Lope de Rueda al esperpento de Valle Inclán, pasando por los entremeses de Cervantes, nuestro Género Chico –¡tan grande!– y la asimilación de una idiosincrasia acosante –con símil en nuestra secular afición a la tauromaquia– reflejada en una técnica que podríamos denominar «circular», o en espiral, en oleadas que van rodeando al personaje, o personajes, hasta llegar al «grito» final, y una catarsis que se nos da no sólo por piedad ante el ejemplo del drama o tragedia, sino también por liberación participativa ante la rebelión del personaje (individual o coral).

En estos últimos tiempos, José Martín Recuerda ha vuelto a recuperar para su teatro espacios y personajes granadinos; ha vuelto a sus raíces, al mundo en el que él nació y con él, sus primeros personajes y conflictos dramáticos. Y este regreso a Granada, lo ha hecho con dos figuras granadinas de alcance universal: Ángel Ganivet y Manuel de Falla. Sobre el primero, nuestro autor dramatizó la angustia del hombre, el pensador de preocupación española y universal, que lleva a la crisis y la muerte a un carácter tan profundo y sensiblemente granadino como el de Ángel Ganivet: he aquí la génesis y el núcleo del conflicto que lleva a José Martín Recuerda a crear su obra dramática titulada *Los últimos días del escultor de su alma*. No en balde, nuestro autor sintió siempre una gran admiración por la obra y fasci-

nación por la figura de su paisano. Tanto es así que, en sus tiempos de director del Taller de Teatro de la Casa de América –Taller que fundara tras ocho años (1952-1960) de director del Teatro Universitario de Granada–, llegó a estrenar (estreno absoluto) la nada fácil obra de Ganivet *El escultor de su alma*. Y así lo consigna la prensa de la época:

«El Taller de Teatro, de la Casa de América, con Martín Recuerda a la cabeza y el patrocinio de nuestro Ayuntamiento, escenificó ayer de manera insuperable el drama místico de Ganivet *El escultor de su alma*. De acontecimiento artístico podemos calificar su representación, ya que en ella concurrió sobre el montaje y dirección, el lugar verdaderamente único que es el jardín de los balcones, de los Mártires... Por el carácter de la obra de un granadínismo auténtico, en la que desde las referencias al lugar, miradores, río, vega, Granada está presente y viva como situada de marco o espacio teatral en el curso de la acción dramática... Esta obra es una de las más bellas escritas por Ángel Ganivet. En ella hace un poco de autobiografía como la hace en toda su producción... El público aplaudió calurosamente este bello sueño poético que ha sabido regalarnos el espíritu siempre latente de inquietudes dramáticas de José Martín Recuerda.» (Emilio Prieto, «Patria», Granada, 11-6-1961).

Y bajo el «jardín de los balcones», en el carmen de los Mártires, está el humilde y pequeño carmen en donde don Manuel de Falla pasó gran parte de su vida, en la cuesta de la Antequeruela. Y en aquel humilde carmen vivió, creó, padeció y soñó un hombre más humilde aún que su pequeña vivienda, pero con un espíritu tan libre, una sensibilidad y un afán de belleza que ni siquiera podía colmar la más bella de las visiones terrenales que, desde el jardincillo y el banconcillo de su carmen, puede contemplarse: la ciudad, la vega y la sierra granadinas.

Ascetismo, en su amor al detalle, al primor, a la trascendencia de lo bien hecho aunque sea pequeño... ¿en tantas cosas!, era lógico –podría decirse que hasta necesario– que formara parte del corpus dramático de José Martín Recuerda. Y así fue como en el año 1996, nuestro autor escribe *El carmen en Atlántida*.

Finalmente, hemos de dejar constancia de dos obras que podemos considerar como una evolución de lo que hemos llamado «teatro-fiesta» de Martín Recuerda: *Las reinas del Paralelo* (1991) y *La «Caramba» en la iglesia de San Jerónimo el Real* (1993). Ambas, en realidad, han sido concebidas para convertirse en espectáculos musicales, y a tal deseo responde su estructura. Sin embargo, su representación como obras dramáticas es perfectamente factible.

Entre los numerosos premios y distinciones recibidas, cabe destacar:

- Premios Nacionales «Lope de Vega» (1958 y 1975), por sus obras *El trito de don Ramón* y *El Engaño*.
- Premio de Competición de la Catedral de Coventry y de la Universidad de Valparaíso, por la versión inglesa de su obra *El Cristo*.
- V Premio de Teatro «Long-Play» (Madrid, 1977).
- Premio de Teatro Radio España (Madrid, 1977).
- Premios Bib-Rambla de la Casa de Granada en Madrid (1978 y 1988).
- Creación en Almuñécar (Granada) del Certamen de Teatro «Martín Recuerda».
- Medalla de Oro de la Ciudad de Almuñécar (1984).
- Premio Museo «Casa de los Tiros» (Granada, 1987).
- Medalla de Oro de la Ciudad de Granada (1989).
- Se da nombre a las correspondientes calles en Salobreña, Ítrabo, Íllora y Huétor Vega (Granada), y sendas plazas en Almuñécar y Puerto Lope (Granada).
- En 1987, se da su nombre al teatro ubicado en la Casa de la Cultura de Almuñécar (Granada).
- En 1991, se da su nombre al Instituto de Bachillerato nº 3 de Motril (Granada).
- En 1994 es nombrado «Salobreñero del Año».
- En 1995, dentro de las I Jornadas de Autores Teatrales Andaluces, celebradas en el Centro Andaluz de Teatro (CAT), recibe la distinción «Palabra 1995».
- Título de «Colegiado de Honor», concedido por la Junta de Gobierno del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias del Distrito Universitario de Granada (23 de mayo de 1977).
- En 1996 se da su nombre al teatro ubicado en la Casa de Cultura de Pinos Puente (Granada), inaugurándose como «Teatro Municipal Martín Recuerda», en noviembre de 1997.
- Homenaje de la V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (Alicante, 15 de noviembre de 1997).

EL PERSONAJE PERDEDOR EN LA GENERACIÓN TEATRAL REALISTA: EL CASO LÍMITE DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA

César Oliva

1. ÚLTIMA IDENTIDAD DE LOS REALISTAS

Los autores realistas han pasado parte de su vida negando su condición realista. De ahí que muchos de los que hemos pasado parte de la nuestra estudiándolos cayéramos en el lugar común de negarles la susodicha condición realista. Salvando las distancias parece situación similar a la de aquellos autores que, aunque negaron sistemáticamente su condición de noventayochistas, la historia los colocó en un capítulo que se enuncia así: la generación del 98. Otra cosa, y para eso está la filología y la crítica literaria, es que tal marbete se ajuste o no al canon del 98. Pero la discusión aviva, sin duda, la propia entidad de lo que se discute.

En el teatro español contemporáneo, con los llamados autores realistas sucede algo parecido. Yo mismo negé esa condición cuando, precisamente, detecté que el concepto de realismo era demasiado estricto para dramaturgos que, de pronto, llenaron sus escenarios de elementos no realistas. Pero sucede que las trayectorias dramáticas de los poetas dan tantas vueltas como la vida misma, y además lo hacen de manera siempre irregular, por lo que nunca se puede decir la última palabra al respecto hasta que precisamente los autores la hayan escrito.

Con la perspectiva del tiempo, y la evidencia de estar tratando de producciones dramáticas a punto de finalizar, sí que podemos precisar algo más sobre el realismo de los realistas, es decir, de Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, José Martín Recuerda, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez y Carlos Muñiz. A esta conocida nómina podríamos añadir a Ricardo Rodríguez Buded, Alfredo Mañas, Ramón Gil Novales, Ricardo López Aranda e incluso Agustín Gómez Arcos. El primero, de paso casi efímero por el teatro, dejó patente una voluntad realista con *Un hombre duerme* (1960). Mañas consiguió un considerable éxito, en 1962, con una excelente y muy personal versión del tema de Romeo y Julieta: *La historia de los tarantos*. Gil Novales anduvo siempre cerca de una temática histórica o de mitos literarios, aunque su gran éxito, *Guadaña al resucitado* (1959) es un aguafuerte de estética casi expresionista. López Aranda, premiado muy joven con el Calderón de la Barca con *Cerca de las estrellas* (1961) tampoco tuvo la continuidad necesaria para consolidar un estilo. Y Gómez Arcos, así mismo premiado con un polémico Lope de Vega en 1964, *Diálogos de la herejía*, tuvo tan difícil ubicación en la escena habitual que debió continuar su producción fuera de España. Por unas causas u otras, pese a las relativas identidades de todos ellos, los realistas propiamente dichos han sido, son y serán los primeros citados, y en otros lugares se han explicado los pros y los contras de tales filaciones².

Parece evidente que la susodicha etiqueta de realista alude a circunstancias no sólo estéticas sino, más bien, sociales o sociológicas. El grupo Primer Acto calificó así la aparición de unas obras y unos autores, que no tuvieran que ver con lo que se llevaba en la España de los años cincuenta³. De ahí que la primera intención no fuera abiertamente estética. Dentro de aquel concepto cabía cuanto se apartara de la cotidianeidad de la comedia de postguerra: evasión, imaginación, temática amorosa, humorismo, criados... Los realistas (aún en el momento en el que no eran así llamados) aportaban cuestiones sociales, diferencias de clase, el problema de la vivienda, la emigración, pobres graves y serios y, sobre todo, mala leche. Este era su realismo. El de la España franquista, frente al realismo galdosiano de ochenta o noventa años antes. Ninguno de nuestros autores cumplía aquel canon del realismo, pero eran realistas porque intentaban llevar al escenario problemas de la realidad diaria, a veces, incluso, copiando el mismo lenguaje de la calle, como también se ha explicado en otros lugares.

Está claro que sobre el tema se ha escrito suficiente, y si ahora lo saco a colación es porque el rastreo de las últimas obras de estos autores los acerca más a los motivos realistas de sus comienzos, entre rebeldes y caóticos, que a la postmodernidad que creíamos ver en sus producciones de los setenta. Sus postreras producciones los llevan, pues, a un tipo de escritura más acorde con sus ideas iniciales. Buero Vallejo es quien menos muestras de evolución ha dado en los últimos años. Precisamente la crítica le ha señalado cierta insistencia en sus fórmulas tradicionales. Su último estreno, *Las trampas del azar* (1994), podría ser un resumen de las soluciones dramalúrgicas que ha aportado, durante cuarenta años, a la escena española. Alfonso Sastre procura la edición completa y personal de su obra, tanto escénica como teórica, mostrando un continuo deseo de cerrar su proceso como autor teatral. Olmo volvió a un tipo de casticismo social, con *La jerga nacional* (1986), que tiene su origen en su muy representada *La camisa* (1960). Muñiz, más alejado de los escenarios que el resto, sólo ha dado muestras testimoniales, como *El proceso del General Riego*. Rodríguez Méndez, quizá el más prolífico de ellos, ha apurado sus retratos de una época con *La batalla del Pardo* (1976) o *El pájaro solitario* (1994), por mencionar dos de sus obras recientes más significativas. Martín Recuerda ha sublimado sus dramas pasionales en textos que regresan a su exasperación primera, pero también a un hondo pesimismo, como *La Trostky* (1984) o *El enamorado* (1994).

2. ALGUNAS RAZONES DE AQUELLA SALIDA DEL REALISMO

Los setenta fue una década muy activa, en términos escénicos. Los directores lograron innovaciones que los poetas no pudieron encontrar. Y los realistas no podían quedar al margen de ellas. Fue el momento en el que se consolidaron las rupturas surgidas en torno al 68: la llegada de las teorías de Brecht a España, la eclosión valleinclaniana, la salida de Peter Brook de la norma inglesa, los mejores momentos de Víctor García, la plenitud de Strehler, el musical de protesta (*Hair* o *Jesu Cristo Superstar*), la moda de la creación colectiva, sobre todo, la procedente de América Latina, la aparición de Bob Wilson en Nancy, etc. ¿Cómo no iban a integrar los realistas, aunque fuera a su manera, aquello que golpeaba una y otra vez las páginas de las revistas y los escenarios de los festivales? Por fin aquel «maestro» del que hablaba Sastre⁴, a propósito de Valle-Inclán, podía ser homenajeado, y dentro de las técnicas más modernas de la representación.

Y surgieron *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965), de Rodríguez Méndez, *El Cuarto Poder* (1967), de Lauro Olmo, *Las arrecogidas del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970), de Martín Recuerda, y *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos* (1972), de Carlos Muñiz, entre otras. Fueron textos todos llenos de modernidad, creados por autores empapados de tradición y españolismo, iberismo, decía Martín Recuerda. Por eso no fue difícil regresar a los orígenes, pese a los muchos y variados posos que dejó el contacto con otras dramaturgias, con obras que volvieron a caracterizarse por la disconformidad, la presencia de un casticismo social y una irregular forma dramática.

Todo esto es concebible dentro del marco de teatro minoritario en el que se ha movido la exhibición del drama realista. A excepción de Buero Vallejo, y por causas muy determinadas, los realistas nunca fueron autores de contaduría, por emplear un conocido término jardielesco. Todos tuvieron grandes éxitos, incluso de taquilla⁵, pero ninguno consiguió encadenarlos para situarse en la condición de autor de público. Quizá porque el teatro español del último tercio del siglo XX no ha tenido exactamente un autor de público, ni siquiera en los tradicionales géneros ínfimos, que también han dejado de ser tradicionales. El conflicto nace, pues, de la confrontación de lo minoritario con lo mayoritario, dos conceptos absolutamente contemporáneos. Es decir, de quien cree escribir para la taquilla cuando, en cambio, escribe para la historia.

En resumidas cuentas, en el momento en el que se halla la producción completa de estos autores, podríamos afirmar que: a) los realistas han participado de similares líneas de evolución estética; b) los realistas han sido finalmente realistas; y c) los realistas han gozado (y sufrido) de idéntica recepción. En otro lugar desarrollaremos cumplidamente tales asertos, porque hoy interesa centrarnos en una de las características principales de estos autores, a través de la cual podemos explicarnos buena parte de lo dicho anteriormente.

3. UN MOTIVO REALISTA: EL PERSONAJE PERDEDOR

Estamos en el campo del personaje dramático. Y en él es fácil vaticinar que el héroe realista es negativo por naturaleza, frente al héroe de comedia convencional, que suele salir triunfante de todas sus hazañas, bien sean amorosas o sociales. Y no sólo aparece así en los grandes personajes buerianos, cuya condición trágica determina sus vidas, ni siquiera en los sas-trianos, representados fielmente en el concepto de «héroe irrisorio», de am-

plia significación en la obra inicial y en la postrera del autor de *Escuadra hacia la muerte*. Son tantas y tantas las criaturas perdedoras, frustradas o desvalidas que han aparecido en páginas y escenarios de autores realistas, que su consideración ocupa una de las galerías de personajes más complejas de la historia del teatro español.

Bástenos el recuerdo de Crock, de *El tintero* (1960), de Carlos Muñiz, suicidado bajo las ruedas de un tren, aunque asistente de su propio entierro, o de Juan, en *La camisa* (1960), de Lauro Olmo, que debe optar por la emigración a Alemania, ante la falta de trabajo en su país, o del Pingajo, que por ayudar a su futuro suegro debe ser fusilado en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965), de Rodríguez Méndez. En verdad, la lista de personajes perdedores podría ser tan larga como la de obras de autores realistas. Es un elemento que iguala decididamente las dramaturgias de todos ellos.

Esta circunstancia puede verse de manera patente en José Martín Recuerda, sin duda el que lleva más al extremo el concepto de personaje perdedor; tanto, que bautiza a una de sus obras *El engaño* (1972): engañado de todos, de sus enemigos y de sus amigos, perdedor impenitente, que logra sus objetivos precisamente perdiendo, para renacer de sus cenizas y volver a perder, y volver a empezar...

Martín Recuerda es, en efecto, un caso límite. Aunque algunos estudiosos de su obra la dividan, con evidente criterio, en Obras de aprendizaje, Teatro de sumisión, Teatro de Rebeldía I (desde el presente), Teatro de Rebeldía II (desde el pasado) y Epílogo⁶, encontramos en todas sus obras un similar tratamiento de los personajes: parten de una condición de vencidos o perdedores, sea desde la sumisión o sea desde la rebeldía. Lo que viene a ser una característica común en cualquiera de las etapas señaladas, que se prolonga hasta nuestros días.

Si efectuamos un somero recorrido por la obra de Martín Recuerda veremos cómo la Madre de *La Ilanura* (1948), que ha perdido a su marido en la guerra civil, hace todo lo posible por eternizar su recuerdo. O al chapliniano protagonista de *El payaso y los pueblos del Sur* (1951), lleno de melancolía e impotencia hacia un amor imposible. *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955) habla sobre todo de meras fantasías. María, Isabel y Angela anhelan toda su vida salir de su mediocridad viajando en un *Tren del Sur*, título de la comedia que representan en la sala de su casa. Debe ser en la ficción del teatro y no en la realidad de una estación en donde

muestren aquellas ilusiones. Como el pobre aficionado al teatro, don Ramón, que con su *Teatrito...* (1958) tampoco aspira a otra cosa que a tener un espectador de excepción, como es el Obispo. Y Julita Torres, la Maestra de *Como las secas cañas del camino* (1960), que basa el futuro en su imposible unión con Juan el Maletilla. Un futuro que tendrá su amarga visión en *Caballos desbocados* (1978). Y el colectivo de las *Salvajes en Puente San Gil* (1961), expulsadas del pueblo por la terrible hipocresía popular. Pese a su vitalidad, al ansia de rebelión que supone esta obra en la trayectoria de Martín Recuerda, los personajes están condenados a la derrota final. Unos y otros. Como Juan, el cura de *El Cristo* (1964), que no podrá vencer el sempiterno caciquismo del pueblo. Incluso un personaje de la energía del Arcipreste de Hita no dispone, en *¿Quién quiere una copla...?* (1965), del tradicional grado de potencia con que se presenta en los libros de textos, ganado aquí por un tierno lirismo. Y qué decir de Mariana de Pineda, perdedora ante el absolutismo fernandino en *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970). O el ya citado Juan de Dios, protagonista de *El engaño* (1972), que construye y reconstruye varias veces su proyecto de Hospital, ante la intolerante mirada del poder. O Enrique IV de Trastámara, en *Las conversiones* (1980), estrenada en 1983 con el equívoco título de *El carnaval de un reino*: nadie es capaz de aceptar la compleja condición humana del rey. O la familia del General Borja, título inicial de *Carteles rotos* (1982), representantes de muy diversas caras de la España de la transición, siempre con su frustración a cuestas. Ni la *Trostky* (1984), perdedora impenitente desde su activa participación en la guerra civil que, en los ochenta, vieja ya, sigue sin encontrar su lugar en el mundo, aunque haya llegado la izquierda al poder. Idéntico desenlace encontrará en una segunda parte, más cargada de esperpentismo, que titula *La Trostky se va a las Indias* (1987). El *Amadís de Gaula* (1986) es un perfecto caso de personaje que aprende «que la miseria, el egoísmo, el odio, la injusticia, el dolor..., son el cuerpo del mundo, pero que hay un alma por conquistar y para ello ha de convertirse en caballero andante no por amor a una dama, sino por amor cósmico...», en acertadas palabras de Angel Cobo⁷.

Es el sino de sus personajes. Y lo sigue siendo en *La deuda* (1988), en *Las reinas del paralelo* (1991) –otro claro homenaje al artista incomprendido–, en *El enamorado* (1994) y en *Los últimos días del escultor de su alma* (1995), sentido recuerdo a uno de los granadinos universales, Ángel Ganivet, cuyo suicidio ejemplifica su condición de derrotado.

4. LA FUNCIÓN DEL PERSONAJE FRUSTADO EN MARTÍN RECUERDA

Esta rápida panorámica por los protagonistas de la obra teatral de Martín Recuerda nos confirma la idea de que el autor, en su propia concepción dramática, parte del concepto de héroe perdedor. Es la mejor manera que tiene para explicar al mundo que la historia dramática de los hombres y mujeres de la España contemporánea se escribe con perdedores. Al menos, la manera más didáctica. Su condición realista le impide ofrecer un mundo optimista. Ni en su drama menos complejo se advierte concesión alguna a, por ejemplo, el humor. Algunos le hemos achacado tanto a la obra de Buero como a la de Martín Recuerda la ausencia de humor. A estas alturas de sus producciones, dicha ausencia no parece ser problema de estilo sino de concepción.

María, Isabel, Ángela, Julita Torres, Mariana de Pineda, Juan de Dios, el cura Juan, la Trostky, la Miura, la Carajaca, son héroes perdedores. Y en ello está su grandeza. Sus vidas teatrales transcurren justamente para explicar no sólo su frustración sino los motivos de la misma. Martín Recuerda, con mejor o peor acierto, nunca expone a sus personajes sin relacionarlos plenamente con su medio. No salen de la nada, como muchos de los personajes del absurdo. Están ahí por una serie de razones muy claras y bien expuestas.

Si el personaje dramático cumple una pluralidad de funciones, según en qué segmento escénico se sitúe, en qué jerarquía dentro del *dramatis personae*, en qué género, los protagonistas de Martín Recuerda procuran, principalmente, llamar la atención sobre los más grandes problemas del ser humano: la soledad, el amor ausente o el amor incomprendido, los celos, la ilusión, la intolerancia, la envidia..., temas o actantes que hacen posible la maquinaria escénica del más puro teatro.

Quizás por menos conocida, vamos a detenernos un momento en los personajes centrales de *las hermanas viajeras*, para comprobar el citado mecanismo dramático de la frustración. *Las ilusiones de las hermanas viajeras* es un texto muy inicial de Martín Recuerda, redactado en 1955, y estrenado en fecha bastante tardía por grupos universitarios⁸. No es uno de los más representativos, aunque disponga de dos ediciones⁹, pero tiene la peculiaridad de que es la única obra en un acto del autor.

Las tres hermanas (María, Isabel y Ángela) son por naturaleza perdedoras. María dispone de un pasado teatral frustrante. Iba para actriz, pero se quedará para animar el teatrito familiar, para el que escribe Isabel, la poeta, verdadero trasunto del autor. Ángela, la menor, sin tiempo para la de-

rrota, no duda en tomar el camino del robo como medio para salir, con sus hermanas, de la monotonía. El otro personaje, Marina, es una vieja huésped de la casa, que para las hermanas es «la imagen del destino», en palabras de Antonio Morales¹⁰.

El desarrollo de la pieza va desde la salida del último huésped de la casa hasta el intento de robo a Marina, como una forma de escapar de sus terribles realidades, situándose en medio la representación de la comedia *Tren del Sur*. Para dicha representación, el autor cuenta sus preparativos: reparto, vestuario, ensayos, maquillajes... Un mundo de teatro de aficionados que tanta presencia tiene en la producción inicial de Martín Recuerda. La idea de sumirse en un eterno teatro de aficionados fue otra de las obsesiones del entonces joven autor; todo ello aderezado con pequeñas historias colaterales. Como sucede con otros personajes del dramaturgo granadino, estamos ante seres que aman sin ser correspondidos.

Lo que nos interesa destacar, aquí y ahora, es la presencia de la frustración como actante esencial en la estructura profunda del drama. Aunque el eje de la acción, sencillo y elemental, es el simple intento de salir de la mediocridad, serán los oponentes quienes lo hagan imposible. Y en ellos aparecen con rotundidad la frustración, la impotencia, el triste pasado de esos seres y, por ende, la pérdida de la ilusión. Muchos oponentes para unos ayudantes tan escasos como la propia ilusión, en la que el tren aparece como símbolo potente, un tren cuya última parada es el mar inalcanzable. Incluso el robo no consumado de las joyas de Marina se convierte en otro inucuo ayudante.

Con estos seres frustrados, Martín Recuerda realizaba uno de los más bellos actos de catarsis que jamás autor dramático haya hecho. Su retrato patente, o autorretrato, siempre tuvo caracteres dramáticos pues, de alguna manera, propone una situación por él bien conocida. Gracias a que, como el propio dramaturgo señaló a propósito de *Las salvajes en Puente San Gil*, sus penurias no volverían nunca a ceder, a perdonar: «se rebelarían siempre»¹¹. Cosa que él mismo hizo tomando un *Tren del Norte*, que lo llevó hacia nuevas experiencias. Nuevas experiencias con sus criaturas de siempre, luego desgarradas y rebeldes, pero dominadas siempre por el signo del perdedor.

NOTAS

1. Sobre todo en *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, Universidad de Murcia, 1978. Así mismo en *Disidentes de la generación realista*, Universidad de Murcia, 1979, con cuyo título quise dejar patente el caso a estudiar.
2. Entre otros, ver Ricardo Doménech, *El teatro desde 1936*, en Historia de la Literatura Española, Taurus, Madrid, 1980; García Templado, *Literatura de postguerra: el teatro*, Cíncel, Madrid, 1981; Sanz Villanueva, Historia de la literatura española 6/2, Ariel, 2ª ed. Madrid, 1985; Huerta Calvo, *El teatro en el siglo XX*, Playor, Madrid, 1985; Juan Ignacio Ferreras, *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Taurus, Madrid, 1988; César Oliva, *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1989; Oscar Barrero Pérez, *Historia de la Literatura Española Contemporánea. 1939-1990*, Fundamentos Maior, Madrid, 1992.
3. Se da como punto de partida el artículo de José Monleón *Nuestra generación realista* (1962), citado en la crítica de Ricardo Doménech a una lectura de *Los inocentes de la Mancha*, de Rodríguez Méndez, en Primer Acto, núm. 34, 1962. Pero no olvidemos que el colectivo que propició José María de Quinto y Alfonso Sastre para el montaje de obras contemporáneas, en 1960, llevaba por denominación el de Grupo de Teatro Realista. A partir de éste, sobre todo, se empezó a calificar a una serie de autores que mostraban la realidad de su entorno con abierta vocación de denuncia.
4. Entrevista con Ricardo Doménech en *Alfonso Sastre*, Primer Acto, núm. 3, Taurus, Madrid, 1964. Pág. 57.
5. En los últimos años recordemos *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, de Martín Recuerda, en 1977, justo cuando se estaba a punto de aprobar la nueva Constitución Española, y *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre, en 1985, cuya puesta en escena proponía, de alguna manera, el regreso del autor a los escenarios comerciales, y precisamente con un texto de evidentes matices realistas.
6. En la Edición de Gerardo Velázquez Cueto de *El teatrillo de don Ramón y Como las secas cañas del camino*, de Martín Recuerda, Plaza Janés, Barcelona, 1984. Obsérvese que, tras esa fecha, el dramaturgo ha redactado al menos ocho obras más.
7. Introducción a *Carteles rotos y Amadís de Gaula*, por Angel Cobo. Interdisciplinar, Granada, 1995. Pág. 53.
8. El estreno fue debido a un grupo de estas características, en Madrid, 1973, dirigido por Andrés Peláez. En 1985, y en el Teatro Romea de Murcia, se repuso con dirección de Antonio Morales.
9. Ed. Godoy, Murcia, 1981, y Aulas de Letras, Universidad de Málaga, 1994.
10. Introducción a *Las ilusiones de las hermanas viajeras y Las Conversiones*, por Antonio Morales. Godoy, Murcia, 1981. Pág. 64.
11. «Pequeñas memorias», en *Teatro*, de José Martín Recuerda. Taurus, Madrid, 1969. Pág. 27.

SUEÑO Y PURIFICACIÓN EN «PARA QUEMAR LA MEMORIA»

Magda Ruggeri Marchetti

José Ramón Fernández es un joven autor (Madrid 1962) que se ha dado a conocer con varios trabajos, en particular con el poético monólogo *Mariana*¹, estrenado en Madrid en la sala Cuarta Pared en el mes de octubre de 1995. Con *Para quemar la memoria*, premio Calderón de la Barca 1993, representado en el mismo teatro bajo la dirección de Guillermo Heras, muestra una solidez que destaca en el panorama actual y lo configura como un valor muy a tener en cuenta en el futuro. En la obra, se critica ásperamente la sociedad contemporánea dominada por la cultura del dinero, formal y carente de valores, y se cuenta la historia de Alberto Monte, dueño de una empresa de construcción en dificultades. Éste se ha preocupado siempre de asegurar la transmisión de su poder con obsesiva determinación hasta el punto de violar a su propia mujer para tener un segundo hijo. A pesar de ello se encuentra al final de su vida sin herederos directos: el hijo Pedro ha muerto hace algunos años y el otro, Carlos, no tiene ningún interés en sustituir al padre en la dirección y, al contrario, se dedica a recorrer el mundo para alejarse de su familia. Monte dispone que su administrador Emilio queme la empresa si Carlos no acepta sustituirle. Esta voluntad choca con su mujer, Amparo, que ayudada por Emilio, toma el mando en espera de poderlo transmitir al último de los Monte, el pequeño nieto Pablo,

bajo la mirada indiferente de Carlos que no ha regresado de su viaje a tiempo de poder hablar con su padre.

Este acto único está dividido en escenas que, exceptuando la primera y la última, no siguen un orden cronológico. En la parte central el protagonista revive los eventos determinantes de su vida en la que irrumpen con fuerza condicionante los sueños de su infancia, los grandes ciclistas del «Tour de France» de los años 40 y, siempre en sueños, habla con Amparo, Emilio y Carlos. Estos diálogos no tienen una colocación cronológica estrictamente antecedente a los últimos sucesos, dejando así al espectador muchas posibilidades interpretativas.

El sistema económico y social en descomposición está expresado metafóricamente por un núcleo familiar cargado de conflictos que va impotente hacia su propia destrucción. Los personajes se mueven en el microcosmos de la familia y de su empresa. Ello permite una caracterización psicológica y una introspección que proporcionan al público la oportunidad de reflexionar sobre el sentido de la vida y de la muerte, de percibir la dicotomía entre las cosas soñadas y las realizadas. Pero el ámbito familiar es intercomunicante con la dimensión exterior, es decir con la sociedad: «de fuera, por la puerta entreabierta, llegan ruidos lejanos de teléfonos, fax e impresoras [...] es una multinacional, pero también una antesala de Palacio»². Se trata de una relación mediata, indirecta, a través de la cual el orden y los papeles impuestos por el macrocosmos se reflejan en los personajes influenciando su comportamiento. Ellos se caracterizan por una especie de finalismo externo en el sentido de que piensan y deciden en función de las consecuencias que produzcan sobre el exterior y, de reflejo, sobre el interior.

La personalidad de Alberto Monte se inspira en los grandes personajes de la finanza y de las empresas de los años 80, que viven sumergidos en un mundo construido según la lógica del poder y del dinero. El señor Monte es una presencia simbólica más que una persona física; es la imagen del patriarca que ha transcurrido su existencia sin ningún sentimiento auténtico, preocupado sólo por la conservación de su propia especie asegurando la sucesión y el mantenimiento del poder sobre el imperio de su empresa. Se introduce en el escenario como presencia dominante desde las primeras intervenciones donde se habla de él como personaje ausente. Ha muerto ya, es un fantasma, y en efecto no ha ido a la fiesta en su honor, una fiesta que parece más una ceremonia fúnebre que una celebración del cumpleaños suyo y de la empresa. J. R. Fernández lo hace aparecer en escena sentado

en el trono de su imperio y a su espalda uno de sus inseparables ciclistas, pero «Emilio y Amparo no los ven; el viejo y el ciclista no existen para ellos» (p. 37). Sus primeras palabras son un anuncio de muerte («Voy a morir mañana por la tarde» p. 38) y de ellas se trasluce la conciencia casi precognitiva de su propio destino. Él concibe la muerte como un pasaje voluntario («porque lo he decidido» p. 38), un viaje del cual «aún [es] capaz de volver» (p. 38). Se siente con la capacidad de oponerse a las fuerzas de la necesidad, del tiempo que pasa del derrumbamiento de todo lo que es humano, y posee el autoconvencimiento de los que, con presunción, creen haber alcanzado, por su posición y su dinero, la omnipotencia. «Aún soy capaz [...] de convertir la arena en diamante. De sujetar con mis manos todos esos edificios que se desmoronan» (p. 38).

Emilio y la secretaria informan a Monte de la inminencia de su muerte: «Queda una hora para el final» (p. 39). Se trata de un mensaje subliminal a través de la descripción de las etapas que separan a los ciclistas de la llegada. El itinerario se halla jalonado por los puertos de montaña que podrían interpretarse como las fases de la vida: Montegenevre (1.860 m.), Galibier (2.640 m.), Croix de fer (2.067 m.), Alpe d'Huez (1.860 m.). Los ciclistas «están descendiendo en Croix de fer» (p. 39), nombre significativo que permite al autor jugar con unos simbolismos y significados confiados al patrimonio cultural del destinatario de la obra. Y son los mismos ciclistas los que le anuncian su muerte. Bartali le dice «Le estoy esperando». Bartali, que vive todavía, está esperando a Monte en sueños, pues según J. R. Fernández la muerte recupera el mundo onírico del individuo. Y otro ciclista, Van Impe, anuncia el final cercano también al hijo Carlos, que tiene en la sangre la enfermedad hereditaria del padre: «Je vous connais bien. Je vous attend» (p. 50).

Los ciclistas en efecto representan el sueño principal de Monte. Él se identifica con el gran Fignon, ya en decadencia deportiva y por ello siempre pregunta por él. Nótese la función salvífica de los sueños como en Bue-roVallejo. En efecto J. R. Fernández intenta encontrar algún sentimiento puro y auténtico también en un hombre de negocios y lo encuentra en los héroes que cada uno admira en la infancia y que le acompañan durante toda su vida: estos héroes-sueños parecen sepultados en los meandros más recónditos del alma, pero afloran cuando un padre juega con sus hijos, es decir en el momento en que el hombre de negocios se despoja de su traje social para mostrar su verdadera naturaleza. También al final de su existencia, cuando uno se queda solo consigo mismo, cuando los papeles pierden su

importancia frente a la nada, la conciencia sólo puede aferrarse a los sueños y a la fantasía como último asidero. El ciclismo es entonces metáfora de la vida, es la fatigante carrera de cada uno hacia la meta final.

Pero J. R. Fernández no describe a Monte como a un personaje estático y totalmente negativo: al contrario, se aprecia en él una especie de rescate cuando frente a la muerte se da cuenta de haberse preocupado por cosas irrelevantes y de la inutilidad de la vida: «Yo soy un cuerpo miserable, un montón de carne envenenada. Mi vida no ha servido para nada, ese es el secreto» (p. 42). Su evolución es lenta pero profunda, propiciada por una reflexión que parece centrarse por primera vez en el ser y en lo que más cuenta: «no te imaginas la poca importancia que tiene todo cuando uno está muriendo. Lo estúpido que parece todo. El asco que provoca todo» (p. 44). Su cuerpo está podrido, pero lo está más aún su alma: la enfermedad y el veneno le han corrompido la sangre, el cáncer le ha atacado el intestino, la metástasis del hígado. Su sufrimiento se hace más intenso y el catéter se obtura. Y es en este momento cuando el miedo a la muerte le acecha, cuando tiene nostalgia de las cosas sencillas nunca apreciadas porque se las valora siempre demasiado tarde: «Antes yo apreciaba la comida. La aprecio ahora cuando me puede matar» (p. 43). Pero todo esto adquiere el valor de una purificación, una catarsis debida a la improvisa toma de conciencia de sí mismo y del mundo, mediante el viaje a través de su propia memoria personal y el descubrimiento del amor del hijo Carlos: «perdóname, hijo» (p. 46). La misma extracción del catéter lleno de orina subraya el tremendo dolor físico y puede también significar el culmen de la expiación. Entonces Monte comprenderá que no es tan importante dejar en herencia la empresa al hijo, porque no ha sido ella lo que ha dado sentido a su vida. En efecto ya no dice: «Si tú no quieres heredarme no habré existido nunca» (p. 46), sino que al final afirma: «No quiero que la historia de mi vida sea mi empresa. Quiero que muera todo conmigo, que la gente me eche de menos» (p. 48).

Y en esto reside el significado del título *Para quemar la memoria*, es decir un fuego purificador que barra la suciedad de la vida que cada uno ha vivido: «el fuego sería las manos de mi padre repartiendo golpes en todas direcciones. Si algo quedaba en pie, eso merecería ser conservado» (p. 59). Desde esas cenizas quizás un día pueda nacer un mundo más verdadero: es lo que va buscando Carlos en su peregrinar sin meta, huyendo del peso de esta vida que le repugna pero del cual no es fácil zafarse porque hay que sobrellevar «el vértigo, ese vértigo que produce no tener un punto de lle-

gada» (p. 46). En efecto el recorrido de su viaje es circular, sin puntos de salida ni de llegada y representa su posición vital intermedia entre el nihilismo y el existencialismo. J. R. Fernández quiere subrayar que mientras la sociedad siga así, corrompida y vacía, no habrá nunca sitio para quienes, como Carlos y Pedro, rehusan su *modus vivendi*. Ellos quedarán marginados e incomprendidos. La vida de Pedro se consume y se desvanece como los cigarrillos que enciende, en una dimensión separada, «mirando al horizonte» (p. 46) intocable e inalcanzable. Parece que el Autor pone su esperanza en Carlos («Tengo la herencia [...] y tengo la memoria», p. 51) porque sólo él puede ser el portador del nuevo mundo en la medida en que sólo él ha amado y vivido verdaderamente. Es a él a quien Monte ha transmitido el sentido de su vida encargándole de materializar sus sueños más entrañables.

Pero tampoco para Carlos hay un lugar en el mundo: su misma madre lo descalifica («te puedes ir, puedes seguir viviendo fuera del mundo» p. 51) y él mismo carece de energía para crear algo nuevo y sólo sabe escapar. En efecto, Amparo representa la sociedad egoísta, ávida de dinero y de apariencia, amoral y totalmente negativa; es la mujer que, violada por el marido «para tener un heredero de reserva» (p. 47) ha secado su misma alma consagrándose a un escuálido materialismo. Según ella la «ambición es el único combustible que no se agota» (p. 48) y con este sentimiento quiere reinar sobre aquel mundo que «... es una asociación de debilidades infinitas» (p. 48). No importa que a su lado ya no esté el señor Monte, porque «el poder seguirá siendo lo que ha sido siempre: una habitación vacía» (p. 48). El nombre de la familia ha sido sólo un emblema de cobertura y no el verdadero centro de decisiones. El poder es algo que se puede poseer pero que a su vez nos posee y que en última instancia pasará a otras manos después de nosotros. En efecto, una «especie de araña ponzoñosa» (p. 44) devora a Monte en su vientre: él ha creado un imperio, pero él mismo se ha convertido en esclavo del mecanismo que ha contribuido a construir. Su yo ha quedado atrapado en esta red invisible. Puede que Monte sea una víctima. La crítica de J. R. Fernández se centra no tanto en él, como en la sociedad que induce a los individuos a renunciar a ellos en nombre de ideales artificiales, pero necesarios para integrarse en ella. Su crítica se dirige sobre todo a los que se adaptan con cómplice pasividad a este estado de cosas. Las palabras que pronuncia Amparo son significativas de este derrumbamiento de la civilización actual: «todos los seres vivos creen que obedecen a alguien» (p. 48). Es decir que el mundo está lleno de voluntades débiles, ya sin identidad, obedientes a los condicionamientos de la política, de la cul-

tura oficial y de los *mass media*. El hombre ha perdido la libertad de pensar autónomamente y siente la necesidad de ser guiado, de ejecutar órdenes. Entonces Monte después de haber transcurrido la vida sin reconocer su valor, pisoteando la dignidad de sus semejantes («¿cuánto vale un español?» p. 41), tratando «a patadas» (p. 43) a su médico porque puede pagarlo bien, «capaz de apuñalar a [su] madre para no tener que compartir una decisión» (p. 48), reconquista al final la libertad de su mente, aferrándose a la fantasía. Su figura se contrapone a la de Emilio, fiel servidor del poder, sin amigos ni confianza en la gente, que no ha disfrutado de la vida («todos los gerentes nacemos con úlcera» p. 43) siempre preocupado por las apariencias y diligente en aplicar y seguir las reglas de la sociedad del dinero. La desaparición de Monte lo sume en la desesperación al perder su punto de referencia. Es capaz de no seguir la voluntad de Monte de quemar la empresa, concluyendo un pacto con Amparo para seguir reinando y manteniendo su posición. El egoísmo y el servilismo son sus rasgos caracterizantes: tiene conciencia de ser un instrumento del poder y de disfrutar de él sólo por vía refleja («soy un criado y un hombre vulgar. Estoy capacitado para todo aquello en que son aptos los hombres ordinarios y lo mejor de mí es ser diligente» (p. 50) ¹). Es el prototipo de quien inmola su propia vida en nombre de la autoridad, al margen de quien la ostente, como valor en sí: domina los trucos para superar cualquier problema («conozco los mecanismos del consejo, los resortes del mercado, sé como hay que mover la situación para recuperar nuestro lugar», p. 50).

Los personajes pueden pues dividirse en dos categorías: los pertenecientes al mundo real como Monte, Amparo y Emilio y los que viven fuera de él: Pedro y Carlos. El mundo de los primeros se ha acabado («Vosotros sois el final», p. 51), pero también para los otros «No hay futuro» (p. 51). Recuérdese que éste es el lema de la corriente punk. Por esto Carlos, aunque es una persona limpia, tampoco tiene la fuerza de luchar, sino que prefiere irse, abandonar el terreno. Representa la generación del Autor, y acaso a éste mismo. La profundización progresiva en el personaje corre paralela a la conciencia de su aislamiento y a la acentuación de su marginalidad frente a la lógica de aquella vida social. La obra termina con un incendio purificador que destruye esta sociedad podrida e irrecuperable. Puede que otra generación fugura sea capaz de construir un mundo nuevo.

El lenguaje es descarnado y esencial. Se trata de un teatro mínimo, caracterizado por intervenciones concisas que logran evocar en la mente del

espectador los particulares que no se explicitan. Huye del «barroquismo verbal» ², pero no descuida imágenes poéticas y artificios literarios en cuanto, como él mismo afirma «escribir teatro es [su] manera de hacer poesía» ³. Imágenes mentales materializadas mediante metáforas y palabras clave, sostienen y refuerzan la dialéctica entre verbo y signo visual que se realiza en el escenario. J. R. Fernández describe los temas de la contingencia de la vida humana y de la muerte, de la inútil resistencia del hombre al pasar del tiempo mediante símbolos: los olmos enfermos españoles y de toda Europa (generalización y universalización del sino y de los sentimientos) que esperan su final, los castillos de arena que se desmoronan sin remedio, las fuerzas naturales del viento y del mar que sobreviven a las humanas. Se puede sin duda afirmar que J. R. Fernández, evitando toda retórica, utiliza un lenguaje poético y autorreflexivo que involucra directamente al espectador porque apela a la parte más auténtica y profunda del hombre moderno.

El léxico es sencillo y los términos comunes expresan el fluir de una cotidianidad sólo rota por un suceso, la muerte, que quiebra el mecanismo convencional de la vida social y psicológica. Algunas palabras están preñadas de significado: «sangre envenenada» es como una marca grabada en la familia Monte; «asco» indica la indignación y la repulsión del Autor hacia esta sociedad; «mar» representa la libertad, la pureza, la armonía con la naturaleza del mundo y del alma humana; «los ojos» expresan la comunicación entre la dimensión interior y exterior, son capaces de dirigir la mirada al horizonte, es decir más allá del *hic et nunc*, o bien hacia lo que nos rodea, pero siempre en relación con la esfera emotiva. Monte «miraba al paisaje a través de mí. Miraba a mi hermano Pedro como a su espejo. [...] A mi madre la miraba con ternura, como se mira a los recuerdos» (p. 49); «nombre», el de la familia, es todo un emblema de la estirpe, que pierde su significado de autoridad en cuanto muere el fundador que ha conquistado el poder.

La breve extensión de la obra lleva a condensar la narración en beneficio de una tensión que alcanza el apogeo en la conclusión. En efecto el *suspense* se obtiene por medio del inicio en *media res* y del *flashback* que explica los antecedentes enviando al final la revelación de las intenciones del Autor. Los signos no verbales que J. R. Fernández sugiere en las acotaciones, la decoración del escenario y el vestuario, no pretenden interferir en las competencias del director, actores y escenógrafo. Piensa en efecto que «el trabajo de la dirección [es] otro proceso creativo» y por esto se limita «a ofrecer sugerencias» ⁴ de manera que el encuentro entre la creatividad de

aquéllos con la del escritor dé lugar a algo nuevo y mejor. Sus acotaciones tienen entonces el único objeto de fundir armoniosamente imágenes y gestos con los signos verbales.

En una conferencia en la Universidad de Salamanca J. R. Fernández subraya también lo beneficioso de la integración de un dramaturgo en los equipos de creación de las producciones teatrales, y que el espectáculo teatral «es una obra en la que se utiliza un texto escrito: el texto resultante en el espectáculo es el texto de ese espectáculo»⁷. En su opinión la creación artística nace como una especie de liberación de lo profundo de la conciencia, una liberación provocada por un sentimiento de indignación e insatisfacción por la realidad que le toca vivir y busca confluír en una obra en la que cada hombre pueda reconocer como suyos los sentimientos y las experiencias interiores que él describe. Pero su expresión estética no es realista, aunque parte de la reflexión sobre su propia realidad contingente, y al contrario utiliza técnicas y artificios literarios, para elevar a universal la misma reflexión. Sostiene así que «la literatura debe pretender explicar el infinito, no tanto a través de una historia tremenda, grandiosa [...] sino llegar a contar, a partir del patio trasero de una casa, la historia de Occidente de los años cuarenta, su responsabilidad sobre tantos miles de muertos»⁸. En efecto desea escribir «un teatro de ideas, historias que [le] ayuden a explicar[se] el mundo»⁹, porque se considera personalmente implicado en la realidad histórica y sociocultural de la España de los últimos años y siente el deber de transmitir su preocupación social.

El montaje de Guillermo Heras está extraordinariamente conseguido. Elimina toda referencia realista y potencia el talante onírico y simbólico de la historia con la presencia constante de los ciclistas no sólo en torno a Monte, sino moviéndose fantasmagóricamente alrededor de los demás personajes. Ata a Alberto Monte a su sillón, del que no se mueve excepto en una escena con su mujer y en otra con el hijo. Le ha asignado un fuerte protagonismo mediante su continua presencia y terminando la obra con sus palabras, ausentes en el texto original J. R. Fernández las añadió en el momento de la puesta en escena, a petición del director.

«MONTE.—La historia de mis sueños ha tenido la misma fecha de caducidad que la historia de mis entrañas. Seguramente es lo más justo.

Lo que más me gustaba de los ciclistas era saber que no me podían engañar; su sudor era una verdad casi sagrada. No sé si quedan más verdades. Tampoco sé si hacen falta para algo.

Me hubiera gustado tener una relación más dulce con el mar. No supe navegar sintiendo el agua. No supe hacer las cosas con mis manos. Lo que queda debería partir de la ceniza.»

Sobre todo la última frase es altamente significativa. Sólo cuando hayan sido pasto de las llamas la basura y la pobredumbre, de sus cenizas nacerá algo nuevo. Tampoco aparecen en el texto indicaciones que sugieran dar a Monte tanta vitalidad. En las escenas donde habla con la secretaria y con Emilio su comportamiento es brutal y desabrido. Trata a sus empleados como a objetos que dependen absolutamente de él y grita y alza la voz muy a menudo. Sus frecuentes cambios de carácter de violento y tiránico a derrotado, doliente y casi arrepentido marcan los saltos temporales de la obra. Francisco Vidal interpreta magistralmente al protagonista subrayando el sufrimiento físico de sus últimos momentos y el dolor de ver que se le acaba el tiempo.

Al final, mientras en el texto se especifica «el incendio lo invade todo» (p. 51), en el montaje Carlos prende fuego a una maqueta, que arde realmente. Quizás también estas variaciones del director denoten una leve esperanza en el protagonismo del joven que, aun incapaz de iniciativa constructiva, al menos pega fuego a cuanto hay de sucio y putrefacto.

NOTAS

1. JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, *Mariana*, en *Palabras acerca de la guerra*, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, Visor, Madrid, 1996, pp. 7-23. Del mismo autor léase también *Las mujeres fragantes*, en «ADE Teatro», n. 60-61, Madrid, julio-septiembre 1997, pp. 95-110.
2. JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, *Para quemar la memoria*, en «Primer Acto» n. 256, noviembre-diciembre 1994, p. 38. Todas las citas están tomadas de esta revista. En adelante indicaremos en el texto, entre paréntesis, la página.
3. Compárese con la intervención de Kent en *King Lear* (I Acto, escena 4ª). «I can keep honest counsel, ride, run, mar a curious tale in telling it, and deliver a plain message bluntly that which ordinary men are fit for, I am qualified in; and the best of me is, -diligence.» (W. SHAKESPEARE. *The complete works*, Ed. Howard Staunton, London, 1989, Vol. III, p. 66).
4. Entrevista de Juan Pedro Herráiz en «Primer Acto», n. 256, cit. p. 30.
5. *Ibidem*, p. 30.
6. *Ibidem*, p. 27.
7. JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, *La delicadeza de un mendigo ingrato*, en «Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea», n. 1, Alicante, 1996, p. 22.
8. Entrevista de Juan Pedro Herráiz, cit., p. 30.
9. JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, *La delicadeza de un mendigo ingrato*, cit. p. 18.

CACHORROS DE NEGRO MIRARY LISTA NEGRA, DOS CRÓNICAS DE NUESTRO TIEMPO

Virtudes Serrano

Es un hecho de todos conocido que el teatro, de entre los géneros literarios, es el que de forma más directa conecta con la realidad en la que se produce; sin embargo, no es inútil recordar que hay épocas de crisis en las que este fenómeno de conexión entre teatro y sociedad se percibe de forma nítida y, además, los autores tienden a seleccionar del conjunto de su realidad los problemas que afectan radical y negativamente al normal desarrollo de los individuos en su entorno. Así sucedió en España durante la dictadura con autores como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, los llamados autores realistas de los cincuenta, o los «nuevos autores» de los años sesenta-setenta.

También la última dramaturgia española posee una aguda conciencia crítica; prueba de ello la tenemos en obras como las seleccionadas para este trabajo en las que sus autoras, que se han desarrollado como tales en la democracia, proyectan su atenta mirada hacia el mundo por el que diariamente transitan para mostrar cómo la violencia, el abuso, la insolidaridad siguen rigiendo los destinos del mundo¹. *Cachorros de negro mirar*, de Paloma Pedrero² y *Lista negra*, de Yolanda Pallín³, desde presupuestos estéticos muy diferentes, debidos a la distinta personalidad y formación de sus autoras respectivas, hablan de la misma dolorosa realidad, la de la violen-

cia generada en el seno de las actuales sociedades democráticas del bienestar. El argumento de ambas recoge la presencia de grupos de jóvenes «cultos» y sus formas de actuar. Los protagonistas de cada una de ellas pertenecen a grupos de ideología neofascista, administradores espontáneos de gratitud y enfermiza violencia.

El tratamiento de la violencia social aparece en no pocos títulos de la dramaturgia española –y extranjera– de estos últimos años. Autores jóvenes, y no tan jóvenes, engrosan con las suyas el bloque de obras que sirven como «crónicas» de esta lamentable faceta de nuestro tiempo. Así ocurre con dos magníficas piezas, inconcebiblemente sin estrenar, de Jerónimo López Mozo: *Eloídes* y *Ahlán*⁴. En ellas, aunque el tema alcanza dimensiones más amplias, como la insolidaridad, la injusticia, la xenofobia, el egoísmo individual y social, la lucha por la vida, no faltan momentos concretos en los que se refleja la acción de estos grupos callejeros de violentos [así sucede, por ejemplo, en la escena X de *Ahlán*, titulada «Epístola marrueca desde París (1982)»]. En *La mirada del hombre oscuro* (1992) y *Rey negro* (1996), de Ignacio del Moral; *La orilla rica* (1994), de Encarna de las Heras; *Sudaca* (1995), de Miguel Murillo; o *La falsa muerte de Jaro el negro* (1997), de Fernando Martín Iniesta, se desarrollan otras tantas historias de agresiones e insolidaridad con el rechazo de la *diferencia* como telón de fondo.

Sin embargo, son *Cachorros de negro mirar* y *Lista negra* las dos obras que más directamente realizan el análisis de la personalidad y del comportamiento de una juventud que ejerce la brutalidad para encubrir tantas otras deficiencias personales y sociales, adoptando los signos y emblemas del nazismo y disfrazando sus acciones de disciplina militarista.

Paloma Pedrero pertenece a una promoción de autoras y autores de nuestro teatro que hace resurgir un nuevo realismo durante los años ochenta; un realismo que dirige su mirada hacia el individuo e indaga en los profundos conflictos de su existencia privada. Se encuadra también, y así la he estudiado, dentro de lo que, en un momento de la revisión de nuestra dramaturgia actual, denominé «renacer de la dramaturgia femenina», ya que su primer estreno, *La llamada de Lauren...* tuvo lugar en 1985, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, coincidiendo con la aparición de un nutrido grupo de mujeres que escribían teatro y luchaban por hacerse un lugar en el espacio público de nuestra escena. Desde su primer texto, Paloma Pedrero ha llevado a cabo una dramaturgia de sencilla estructura en la que presenta a individuos de nuestro tiempo en el momento de enfrentarse con

un profundo conflicto personal y, para resolverlo, muestran ante el receptor, durante el proceso dramático, su interior atormentado. Bucear en la psicología de sus personajes para que ellos mismos se reconozcan y el espectador los conozca es una de las características de esta dramaturgia.

En la acción de *Cachorros de negro mirar* intervienen tres jóvenes («Surcos», «Cachorro» y Bárbara) marcados por un vivir anómalo en distintos sentidos. «Surcos», con veintidós años, es integrante de una banda neonazi y actúa como jefecillo en el momento de presentarse en escena; del trazado que la autora le da se deduce que procede de una familia convencional, a pesar del camino que él ha tomado. En un momento del diálogo con «Cachorro», éste le pregunta por su nombre real, que resulta ser Pedro, y cuando vuelve a preguntar: «¿Y a ti por qué te pusieron Pedro?», la airada respuesta del joven aporta datos de su procedencia y del nuevo rumbo que ha dado a su vida:

SURCOS.—¿Y a ti, qué coño te importa? Bueno, vale, por el santo. Fue por el santo. (Se toca la cabeza.) Pero ahora soy Surcos, tu jefe.

De las alusiones que hace sobre la familia del otro personaje, Cachorro, parece deducirse que su extracción social es más baja que la de su compañero. Sus acciones y palabras lo definen como un ser autoritario, manipulador y con una profunda desviación hacia la violencia que raya en la crueldad y el sadismo, aunque en el fondo ocultan el espíritu cobarde y mezquino de un individuo anormal. Bárbara llega de fuera, mediada la acción; no conoce, por tanto, a las dos personas («Cachorro» y «Surcos») que la aguardan en la casa. Por ello, en sus comentarios sobre «Surcos» aportará una posible nueva faceta, contemplada desde la distancia, que ilustra aún más esta degradada personalidad asida a la violencia (en otro momento aconseja a su compañero «Hay que vivir pisando fuerte y sin dar las gracias ni a Dios») como único soporte para alcanzar un lugar en el mundo:

BÁRBARA.—Tu amigo es maricón.

CACHORRO.—¿Eh?

BÁRBARA.—Perdona que te lo diga pero no falla. Todos los tíos que se ponen así conmigo, tan bordes, es que tienen algo reprimido.

«Cachorro» tiene diecisiete años; la información que se ofrece sobre su entorno es más completa, ya que su casa es el escenario de los hechos. Ejerce el protagonismo de la pieza porque es el individuo que ha de ser *captado*, el personaje que sufre la peripecia dramática y llega al reconocimiento. Pertenece a una familia acomodada; su padre es abogado; cuando se ini-

cia la acción, los dos jóvenes pueden disfrutar a sus anchas de la vivienda familiar de «Cachorro» porque el resto de sus parientes se ha marchado a la casa de la sierra. En la investigación sobre el origen de sus nombres, el joven le explica a su compañero que se llama Pablo por Pablo Iglesias. Y en otro momento le había comentado que «mi padre es un capullo progre que usa el Chivas sólo para las ocasiones». El comportamiento de este chico es típico de aquellos a los que una existencia fácil y una educación liberal los abocan al aburrimiento y a buscar alicientes en lugar equivocado. La necesidad de orientar sus energías, de defender una causa, de sentirse héroe e importante, de obtener emociones ha conducido a Cachorro al callejón de difícil salida donde se encuentra al iniciarse la acción; «Surcos», con sus comentarios sobre el comportamiento de su compañero, coloca al receptor en posición de observar las profundas diferencias que existen entre los dos personajes y preparar así la decisión última del más joven:

SURCOS.—No lo tengo yo claro contigo. Eres un poco blandito, niño. [...] Lloras mucho, ¿verdad? [...] El otro día te daba pena aquel negrazo cabrón...

«Cachorro» invertirá su comportamiento final a la vista de la indiscriminada administración de la violencia que ejerce su compañero, quien pretende matar a Bárbara sólo por divertirse, por paliar el tedio de las dos horas de aburrimiento que les quedan hasta unirse con el resto del grupo en la calurosa tarde de un mes de agosto en Madrid.

Por su parte, Bárbara es una prostituta joven. «Surcos» la contrata para realizar con ella «una misión» porque ha creído, a causa de una equivocación en el anuncio de la prensa donde ofrecía sus servicios, que es un travestido; y con ella ha pensado hacer una prueba de fuego a su tutelado:

SURCOS.—Es un juego, un juego de hombres de pura raza. Tienes que confiar en «Surcos». Mira, si no me fallas, a lo mejor te licencio. Y hasta te rapo. Todos hemos pasado por esto alguna vez.

La chica actúa en el proceso dramático como piedra de toque para despertar el sentido crítico de «Cachorro» sobre las actuaciones de «Surcos» y sobre las del grupo en el que ha entrado. El desarrollo del conflicto personal va dejando ver retazos de la dimensión colectiva que la existencia de estos núcleos agresores posee; así se advierte en los comentarios de «Cachorro» ante una noticia de un periódico sobre algún acto violento de sus correligionarios: «¿Has visto? Estamos de moda. Acabarán haciéndonos famosos». A lo que «Surcos», fijándose en la foto que ilustra el texto, responde:

SURCOS.—Este es uno que se llama el manco. En una pelea le rebanaron el dedo gordo. Tiene una mirada inconfundible el cabrón... Y le gusta salir en las fotos. Acabará de presidente del gobierno. (...) *Continúa hojeando el periódico.* (...) Basura, todo asquerosa basura. Estos políticos demócratas son una tribu contagiosa. Contagian excrementos de cerebro. (*Se ríe.*) Qué asco de caretos... Todos iguales con sus gafas, sus arrugas viejas y luego ese uniforme tan feo... traje oscuro y corbata con toque de color. Bah, parecen payasos podridos.

La atmósfera que envuelve al receptor se va cargando de presagios catastróficos hasta hacerse densa y repulsiva. El lector-espectador siente la incomodidad del espacio cerrado y caluroso donde se ve abocado a contemplar aquello en lo que prefiere no pensar: cómo germina la degradación dentro de casas como la propia; cómo son manipulados los jóvenes que pueden ser como ellos mismos o como los que tienen alrededor, con los que diariamente conviven. Al igual que el espacio, el tiempo es cerrado y apremiante. Los abusos que «Surcos» está cometiendo en la casa intranquilizan a «Cachorro» que teme el regreso de sus padres. En un primer momento, al comienzo de la acción dramática, los personajes cuentan con dos horas para permanecer en la vivienda. Durante este período no parece que vayan a hacer otra cosa que beber y aburrirse. Pero pronto, con la idea que ha tenido «Surcos», el límite temporal se restringe. Cuando Bárbara llega, calcula una media hora para realizar su *trabajo*, pero lo que no sabe este personaje («Cachorro» y el receptor sí y de ahí la angustia provocada por la situación) es que a la finalización de ese plazo está previsto el cumplimiento de la *sentencia* dictada por «Surcos».

El registro verbal del que están dotados los personajes es factor determinante del clima agresivo y angustioso en el que transcurre la acción. Ambas nociones (agresividad y angustia) conciernen a los personajes por lo que les está sucediendo, pero también al receptor, en tanto que testigo pasivo de la ignominia que se fragua. La pieza, sometida a las estrictas leyes de lugar, tiempo y acción, muestra en cada una de las secuencias de su proceso argumental la peripecia interior de «Cachorro» y pone ante el lector-espectador una situación que éste quisiera considerar tan sólo un producto de la fantasía literaria. La autora se ha colocado dentro de la realidad y ha hecho de su obra un espejo, un espejo escondido en algún ángulo del salón de esa casa que, en una tarde de verano, pudo albergar esta historia de nuestro tiempo.

Para componer *Lista negra*, Yolanda Pallín ha multiplicado sus espejos, los ha repartido por distintos lugares, a fin de ofrecer facetas varias de una

sola realidad, la de la violencia feroz y gratuita de estos grupos en la calle. Si el elemento temático es el mismo que en la obra de Paloma Pedrero, la selección de los materiales que configuran la trama, así como la propia construcción del drama, son distintos. Pallín se encuentra en el grupo de jóvenes autoras y autores teatrales que se da a conocer en los noventa⁵. A pesar de la proximidad temporal que existe entre ellos y los de los ochenta, y de los elementos que los unen (no es el menor de ellos el interés por penetrar en su entorno social o individual y mostrar la conflictividad que lo rige), los separa la estética que, en la mayor parte de estos últimos, se desarrolla dentro de un *neovanguardismo* que favorece la desintegración de la estructura externa de la pieza y del diálogo dramáticos. Los personajes pierden sus nombres; el espacio en el que se producen las situaciones tiende a la abstracción, aunque subyace la presencia de un tiempo (ahora) y un lugar (el aquí urbano) aniquiladores de las presencias individuales. En el terreno de las relaciones, la irracionalidad preside gran parte de las acciones, como la agresividad y la falta de lógica gobiernan los diálogos.

La influencia del teatro de la crueldad, del nihilismo beckettiano, de la desorientación de las relaciones humanas a lo Pinter, se perciben en los autores y autoras más jóvenes. Así mismo, se declaran influidos por algún estreno y publicación relativamente recientes de obras de Heiner Müller, David Mamet o del malogrado Bernard-Marie Koltès⁶ y, sin duda, en muchos de ellos se advierte el magisterio ejercido por los talleres de escritura dramática de José Sanchis Sinisterra, aunque los autores del panorama madrileño niegan la existencia de un mentor y denominan «ecléctico» el conjunto de su escritura⁷.

Yolanda Pallín es una de las jóvenes autoras de nuestra dramaturgia que añade a los elementos formales que hemos enunciado, una profunda capacidad para captar la realidad y transmitirla a través de unos materiales textuales que, con ser ricos, adquieren su plenitud en la escena⁸. *Lista negra* es una de las mejores muestras de ello como se pudo apreciar en el interesante montaje de Eduardo Vasco. En él, la estridencia y agresividad del espacio sonoro; la disposición de los personajes durante la acción; la obligada participación del público, a causa de su posición respecto a los actores y a los espacios; la diversificación de las voces de la conciencia monológante en diferentes actores que daban cuerpo a los personajes, la rotundidad de la plasmación de la violencia contribuyeron a mostrar el mal como elemento temático y motor de las acciones⁹.

El texto está compuesto por secuencias numeradas del uno al cinco. Aparentemente no posee estructura dramática, aunque una mirada atenta advierte en su interior una precisa organización. Las cuatro primeras podrían formar parte de la misma historia individual (la del joven que se inicia en la violencia –Uno– y cuenta –Cuatro–, desde su madurez, la trayectoria envilecedora que ha seguido). La última supone el cierre total de la pieza con la proyección colectiva y futura del hecho violento, consagrado como fórmula del poder. Sin embargo, no es esta posible coherencia argumental lo que importa, sería hasta irrelevante si no fuera indicio del bien hacer dramático de la autora¹⁰. Lo verdaderamente singular de esta pieza es el análisis que se propone desde la escena, con independencia de que la historia dramática constituya un todo único, referido a un individuo o, por el contrario, si cada momento representable es una secuencia extraída de una vida distinta; en definitiva, desde una perspectiva o desde otra, la violencia como elemento temático preside todas las situaciones, el salvajismo irracional domina los actos mientras que, en el entorno, la sociedad permanece indiferente y el poder se hace con la provechosa manipulación de los violentos.

Los espejos que coloca Yolanda Pallín se encuentran en el exterior; ello no impide que algunos reflejos se escapen desde las viviendas. Importan las acciones y sus consecuencias a escala social, aunque el conflicto individual sea el propulsor de las mismas. En la primera secuencia la autora permite al receptor contemplar los motivos que el personaje (un joven desarraigado) aduce para efectuar su cambio de papel. Las distintas acciones llegan distanciadas por las personas narrativas que toman la voz y exteriorizan el suceso. La propia autora afirmó tras el estreno: «He intentado ser muy objetiva. Pero mi objetividad parte de mi posición. [...] Los cinco episodios que se cuentan ya son lo bastantes fuertes como para sancionarlo desde la propia historia; debe ser el público el que reaccione y critique»¹¹. En el episodio Uno, el personaje desarrolla un monólogo en primera persona en el que se contiene una polifonía de voces (el mecánico, el padre, la madre, el barbero) que fueron colocadas, como indicábamos, en personajes independientes en la representación. La multiplicidad está favorecida en el texto por la mezcla de estilos directo, indirecto e indirecto libre con que se configura el discurso dramático. El protagonista es un joven que va a buscar trabajo. Con rápidas descargas conversacionales la autora traza un ambiente insolidario entre el joven y el poderoso, en esta secuencia se alternan este papel de opresores los padres («Mi madre me estaría viendo mi padre me es-

taría viendo»), la profesora («Mi profesora de matemáticas me estaría viendo»), y el dueño o encargado de un taller mecánico; la actitud con que este personaje recibe la petición de trabajo del protagonista favorecerá —no se justifica— la reacción violenta del chico:

Qué sabe usted hacer me preguntó el tipo del mono sucio
Qué te han enseñado
No sé le respondo tengo varios años de estudios
Qué me dices estudios no me digas estudios
Vaya por dios eres un chico listo
Y ahora dime qué se enseñaba en la escuela a la que fuiste
No sé señor leo sé leer señor
Leo leo leo valiente tontería leo leo leo
Perdone tenga usted por lo menos un respeto
Quién se ha creído usted que es por tener lo más necesario
Lo más importante aquello que determina la diferencia
Entre usted y yo
Qué se ha creído que tiene
Además de las manos sucias y la cabeza caliente
Tengo la cabeza fría me dijo
Tenía la boca torcida tenía la boca llena de tornillos

Después del fracaso viene la rebeldía: se rapa la cabeza («Se va a joder mi padre/ [...] / Se va a joder y os vais a joder todos/ Y el tipo de los tornillos en la boca»). El relevo de poder que se efectúa al término de la secuencia cuando el joven, ya físicamente transformado, mata; ante el cadáver del mecánico, su víctima, exclama: «Un cerdo menos un currante menos» y concluye: «Todos los vecinos lo saben y me respetan». El diálogo entrecortado, la falta de signos de puntuación, las interrupciones de reflexión subjetiva, configuran en la forma de esta secuencia y de todo el texto el caos que la dramaturga quiere reflejar en su espejo.

La segunda secuencia se estructura mediante dos voces, pertenecientes a los dos personajes que la protagonizan, dos jóvenes neonazis que atacan y matan a una pareja de jóvenes en un parque. Al hilo de su discurso se perfila una tipología social inquietante, formada por individuos sin escrúpulos ni freno para los que el mal no existe a no ser fuera de sus decisiones. Después se elevarán las voces del entorno: de entre ellas la de la madre de uno

de los asesinos, que comenta el suceso retransmitido por la televisión y que el receptor teatral percibe a través de las formas del estilo indirecto libre manejado por el joven narrador. En sus comentarios y en los de los asistentes a la tertulia televisiva aflora la descarnada ironía que la pieza proyecta hacia el público, quien, como esos personajes que configuran el marco social de la pieza, ignora o pretende ignorar que el enemigo vive en su casa:

Eres cojonudo chaval mañana en los papeles
Últimamente todos los días en los papeles este fin de semana
En la tele
Qué opina usted de este nuevo acto vandálico
Algún especialista respondería
Sí estamos asistiendo a una espiral de violencia sí
Pero qué has hecho chaval te la has cargado
[...]
Mi madre veía la tele por dios qué bestias hay que ser
Una bestia para hacer algo así
Anda pásame los pantalones que te los plancho
Y a ver si no te revuelcas por ahí

El episodio, fragmento o secuencia Tres tiene lugar en el metro. La narración se produce desde una tercera persona que contempla e interpreta los hechos y deja expresarse a la víctima, al agresor, a los viajeros del metro, como lo haría una *medium*. La víctima es una mujer, una trabajadora que, sin querer, fijó su mirada en el violento y se atrevió a defenderse de su ataque proclamando su falta de miedo:

Sí tú qué coño miras
Duró un instante sintió el frío del cristal en la mejilla
[...]
Nadie dijo nada

Después, la agresión, la violencia gratuita, la muerte ante la pasividad de los otros. Por último, los comentarios:

Nadie decía nada
Ni cuando sacó el cuchillo
Tampoco cuando se adelantó pausado dulce
Qué lástima una chica tan mona él tampoco estaba mal
Qué quieres que te diga
A mí esos cortes de pelo no me van

Una misión *oficial* sirve de argumento para desarrollar el episodio Cuatro que se produce en un parque, como el segundo. La indefensión de las víctimas y la arbitraria selección de que son objeto para desempeñar dicho papel son los elementos que las unen. Todo es inútil; la falta de sentimientos, la deshumanización gobiernan las acciones individuales. La consigna es matar al de los «pantalones de pana descosidos, deshilachados, sucios/ Este tipo de gente que no merece vivir». El de «la camisa de franela barata a cuadros». La autora conoce muy bien los procedimientos del drama, sabe que la sorpresa producida por un inesperado reconocimiento es el gancho perfecto para el público del teatro; sabe que la catarsis será más efectiva si la catástrofe se puede sentir en la propia carne. Cuando el violento, con sus diecisiete años y su primera misión, se acerca a ejecutar la sentencia, sin pasamontañas, de la forma más difícil, con la cara descubierta:

Todas las letras de mi nombre cayéndosele de la boca

Qué pasa joder qué mierda es esta

Habla imbécil qué está diciendo este pavo

Habla no me oyes habla

Él dijo es mi primo

[...]

Yo diecisiete el 2 de junio él diecisiete el 9 de septiembre

Bajo una apariencia inconexa se ha narrado una historia completa. Un joven, su desviación y la imposibilidad de la vuelta atrás; el ejercicio del mal. La sangre que imprime carácter: «Lo recuerdo ahora que no tengo diecisiete / Mientras intento esconder mi vergüenza en otras muertes / Dando ejemplo esperando la gran batalla».

Sin embargo, la crónica de Yolanda Pallín no termina en esta aguda subida de la tensión; de la participación emotiva en que el receptor se encontraba lo hace saltar a la distancia que proporciona un ambiente aséptico, un edificio cuidado, una buena apariencia, una pulida expresión. A pesar de ello, el contenido de la secuencia Cinco, la última, es igualmente agresivo. Los violentos ya no han de bajar a la calle; poseen el poder y han instituido la manipulación y el exterminio:

Quién ha dicho que los jóvenes no saben lo que quieren

Que los jóvenes se acerquen a nosotros

[...]

No había cruces gamadas en las fotos que me dieron tampoco

[...]

Al principio tuvimos la oposición de la opinión pública

Todos lo recordamos

Pero el tiempo nos está dando la razón

Y los patrocinios y las inversiones y las conexiones internacionales

La protagonista, casi muda, de esta secuencia contempla la clonación de seres útiles para el sistema y proyecta la idea más desalentadora: la víctima ya no es el individuo aislado que por azar tropieza con uno de estos desalmados callejeros; la víctima es esa sociedad privada de criterio, tranquila y acomodada, y su verdugo es la organización misma del poder.

En realidad, si pensamos en la conclusión, la joven autora no dista mucho de los planteamientos de otras generaciones de dramaturgos que cuestionaban los mecanismos del poder, el relevo que del mismo se produce en la sociedad y la torcida utilización que, por parte de éste, sufren los más débiles. Han cambiado, eso sí, los núcleos de atención y, por tanto, la identidad de los protagonistas¹² y los procedimientos expresivos impuestos por el presente¹³. Pero, con estructura narrativa o prescindiendo de ella, existe una pléyade de escritores y escritoras de teatro que hunden sus pies en la realidad para contemplar el presente en el que viven y dar cuenta de él.

«Miro y me duele. Pero miro y escucho porque es ese mi oficio» explicaba Paloma Pedrero en León, en 1995, dentro de un ciclo de conferencias dedicado a «Mujer y literatura»; y Yolanda Pallín afirma: «Quiero ser un espejo de lo que ocurre en la calle». Desde sus respectivos territorios estéticos dos dramaturgas de nuestros días contemplan su entorno y reflejan en sus obras lo que ven, convirtiendo el texto dramático en una crónica de nuestro tiempo.

NOTAS

1. En «Los dramaturgos jóvenes del panorama madrileño», Mesa redonda coordinada por Eduardo Pérez Rasilla (*ADE, Teatro*, 60-61, pp. 85-93), en la que participaron Yolanda Pallín, Itziar Pascual, José Ramón Fernández, Borja Ortiz de Gondra e Ignacio García May, al responder sobre su posición ante el realismo, José Ramón Fernández relacionaba el realismo de su generación con la tendencia a dramatizar sobre «referentes casi inmediatos».
2. Paloma Pedrero escribió esta pieza en 1995. Permanece inédita y sin estrenar, aunque parece que verá la luz de los escenarios en fecha próxima.
3. Inédita. Fue estrenada en mayo de 1997 en la Sala Cuarta Pared de Madrid, con dirección de Eduardo Vasco.

4. *Eloídes* (Madrid, Visor, 1996) fue Premio Hermanos Machado 1992. *Ahlán* (Madrid, Cultura Hispánica, 1997) obtuvo el Premio Tirso de Molina 1996.
5. Pertenece a la llamada generación de los «Bradomines», Premio del que obtuvo un accésit en 1995, con *La mirada*; el mismo año ganó el Premio María Teresa León, con *Los restos de la noche*; y en 1996, el Premio Calderón de la Barca recayó sobre su obra *Los motivos de Anselmo Fuentes*.
6. Vid. «Los dramaturgos jóvenes del panorama madrileño», cit.
7. En la citada Mesa redonda Borja Ortiz de Gondra afirmaba: «En Madrid no ha habido una figura que marque a los que estamos escribiendo. Cada uno se ha buscado los modelos que ha querido o que ha podido». Yolanda Pallín había rechazado también los modelos: «Aquí creo que no hay ningún magisterio reconocido y claro. Nos llevamos muy bien todos, pero...». Por su parte, Ignacio García May considera «el propio eclecticismo del grupo» uno de sus rasgos distintivos.
8. En otro momento de su intervención sostiene: «Yo reivindicó el término realismo para nosotros»; y distingue entre realismo y lo que denomina «garbancerismo».
9. La autora explicaba en la Mesa redonda que venimos citando que «a veces no soy muy consciente de que estoy tratando el tema del mal, el tema de la venganza, etc. [...] Me da un pudor espantoso pensar que estoy escribiendo sobre el mal».
10. Yolanda Pallín ha confesado en la mencionada Mesa redonda: «Me interesa mucho el problema de la anécdota y la acción dramática».
11. En A. J. Luna, «Cabezas Huecas, cristales rotos», *ABC*, 22 de mayo de 1997, p. 21.
12. Un fenómeno que se percibe en no pocos textos de la actualidad es el traspaso del protagonismo del perdedor al delincuente, que, a diferencia de los heterodoxos empleados por autores anteriores, no posee rasgo positivo alguno, ni se configura como símbolo de rebeldía (como sucediera en el Romanticismo), sino que se emplea en un sentido estricto, reflejo de la pobredumbre que encierran unas sociedades pretendidamente bien constituidas.
13. En la Mesa redonda referida, Ignacio García May opinaba: «Hay una cuestión de ritmo que viene de la música, del cine, de la televisión»; Borja Ortiz de Gondra habla de la influencia del «lenguaje de los videoclips», y Yolanda Pallín expresaba su preferencia por «la ausencia de acción, esa acción interna. La estructura mental occidental está todavía muy pegada a la narrativa y a la anécdota. Yo me voy de ahí».
14. Paloma Pedrero, «El escenario de mis letras», texto inédito de la conferencia; facilitado por la autora.
15. En «Cabezas huecas, cristales rotos», cit.

TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN ESTADOS UNIDOS: EL RETO DE LLEVAR LAS TRADUCCIONES AL ESCENARIO

Phyllis Zatlin

En las primeras décadas del siglo XX, el teatro norteamericano recibió calurosamente a varios autores de teatro españoles: Jacinto Benavente, Gregorio y María Martínez Sierra, los hermanos Álvarez Quintero y Federico García Lorca. La relativa oscuridad en la que adolece el teatro español en los escenarios estadounidenses hoy en día nos lleva a dos preguntas: ¿Por qué no vuelven a ponerse los éxitos de antes, obras como *Los intereses creados* o *La casa de Bernarda Alba*? ¿Por qué no se ponen con más frecuencia y en teatros de más renombre las obras de los autores vivos? La respuesta a estas preguntas es compleja; tiene que ver con factores económicos, con prejuicios americanos en contra de todo teatro extranjero, con la presunta preferencia del público por obras realistas/naturalistas de estirpe anglosajona, con la ignorancia total de la cultura española por un lado y el apoyo exclusivo a la cultura latinoamericana por otro. Pero también tiene que ver con la calidad de las traducciones. Sin buenas traducciones, preparadas en un lenguaje teatral que tenga en mente a los actores y espectadores de lengua inglesa, es imposible que obras extranjeras consigan un impacto importante en los escenarios estadounidenses.

Desde la perspectiva contemporánea, es increíble que tuvieran tanto éxito en los años 20 las traducciones literales y pesadas de John Garrett Underhill, el traductor dominante de la época. Tradujo palabra por palabra los modismos, creando expresiones sin sentido en inglés. También tradujo literalmente la sintaxis, con los resultantes errores de gramática. He aquí unos ejemplos de su traducción de *Canción de cuna*:

MISTRESS OF NOVICES.—Glory be to God, Mother Vicaress, but why must your Reverence always be looking for five feet on the cat?

(...)

PRIORESS.—[Thinking it best to intervene.] Come, you must not answer back, my daughter. Today I wish to punish nobody.

VICARESS.—[Muttering.] Nor today, nor never!¹

En inglés no le buscamos pies al gato; la traducción literal no significa nada en absoluto. Más bien, diríamos, «split hairs» (dividir pelos), lo que, claro está, no tiene sentido alguno en español si se traduce literalmente. Y sólo la gente inculta dice dos palabras negativas juntas. Es probable que la monja hubiera dicho: «You never do!» (Solución más acertada que «Not today or ever» que por correcta que sea suena torpe).

Así que cuando se decide poner en escena obras españolas de las primeras décadas del siglo, no sorprende que se pasen por alto las viejas traducciones. Tal fue el caso de *Los intereses creados*, de Benavente, que se estrenó en una nueva versión de Lorenzo Mans y la directora Susan Tubert en el teatro Alliance de Atlanta en el 96 bajo el título *The Art of Swindling*. Esta nueva versión añadió canciones; con anuncios en la radio llenó el teatro con un público atraído por la música tocada con instrumentos antiguos de la supuesta época de la acción y recibió cierta publicidad a nivel nacional². A pesar del éxito de taquilla, el montaje resultó polémico. El director artístico, ignorando la crítica subyacente de Benavente respecto a los defectos humanos, esperaba una bonita comedia romántica y abandonó el proyecto porque no le gustó nada la letra satírica que Mans puso a las canciones. Por otra parte, desde la comunidad latina —ya no «hispana» porque este término puede incluir a los europeos que hablan español—, hubo quejas porque Benavente no era latinoamericano y la obra no presentaba una imagen positiva de los latinos. Parece que hay una tendencia universal a la censura que no se limita a regímenes de extrema derecha.

El centenario del nacimiento de García Lorca ha llamado la atención de los teatros hispanos en Estados Unidos. En lengua española, el Teatro de la

Luna en Virginia, que suele limitarse a piezas latinoamericanas, ha dedicado toda una temporada a Lorca y el estreno norteamericano de *El Público* se programó por fin en el Repertorio Español de Nueva York. También en el teatro mayoritario, de lengua inglesa, a Lorca se le ha puesto en nuevas versiones. El McCarter de Princeton (Nueva Jersey), que está a una hora de Nueva York, es un teatro regional prestigioso; allí en el otoño del 97 se estrenó *The House of Bernarda Alba* en la nueva adaptación de la misma directora del teatro, Emily Mann. Se debe notar que Mann es autora de teatro y que a veces pone sus propios textos; preparó esta traducción con la ayuda de un equipo de tres personas. La versión de Mann, que dura sólo noventa minutos, sin entreacto, recibió buena crítica pero puede que no satisfaga del todo a los que conozcan el texto original. Al abreviar la obra de Lorca, se perdió algo de lo poético y simbólico haciendo más hincapié en los gritos melodramáticos. Sin embargo, hacia el final, en los momentos de más tensión dramática, cuando Martirio afirma que Bernarda ha acabado con Pepe el Romano, las palabras escogidas en inglés, demasiado literales, hicieron reír al público³.

El mundo del teatro siempre es difícil, las reacciones de los espectadores son algo imprevisibles y pueden variar de un día para otro. Nunca hay garantía del éxito, pero si los traductores no tienen ni experiencia teatral ni formación como traductores, se corre el riesgo de producir resultados tan pésimos como las viejas traducciones de Underhill. Además, el lograr una buena traducción teatral es un proceso que requiere ayuda ajena. Siempre son recomendables lecturas en voz alta con actores y, a ser posible, un diálogo con el autor o la autora del texto original. La colaboración entre director/a, actores, autor/a y traductor/a también puede ser fructífera.

En septiembre del 97, tuvimos en Estados Unidos tres representaciones en sendas universidades de la traducción que hizo Patricia O'Connor de *La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero. La primera, en la universidad de Penn State (Pensilvania) formó parte del simposio internacional de la revista *Estreno* y se puso con dos obras más de Pedrero sin reservar tiempo para comentarios. Con la segunda, en la universidad de Rutgers (Nueva Jersey) se organizó una mesa redonda en la cual participaron el director Christopher Mack y los actores, todos de Nueva York; la misma autora; e intérpretes para facilitar el diálogo bilingüe, también con el público. Pedrero aclaró sus intenciones, sobre todo la importancia de los silencios que los actores no habían captado. (En inglés se suele señalar con palabras concretas en

las acotaciones las pausas mientras que en español el uso más sutil de puntos suspensivos es normal). La tercera representación, en la universidad de Pace en Manhattan, se benefició mucho de este diálogo iluminador. También se decidió entre todos sustituir el título muy sugerente que O'Connor había inventado *—Longing to Be Lauren—* por un título fiel al original *—Lauren's Call—* porque aquél, en la opinión de los actores después de hablar con la autora, puede dar una pista falsa a la psicología compleja del personaje de Pedro. Se espera que la traducción, ligeramente revisada por O'Connor en base a este procedimiento tan necesario, se ponga en el futuro en algún teatro de Off-Off Broadway.

Al hablar del teatro español contemporáneo en Nueva York, casi siempre debemos referirnos a Off-Off Broadway, es decir, a los teatros de aforos inferiores a cien asientos. Son pocos los autores de teatro, incluso de lengua inglesa, cuyas obras llegan de verdad al mítico Broadway de salas enormes donde domina la obra musical. En los últimos años, el único autor español que ha llegado a Off Broadway —teatros que típicamente tiene aforos de 199 pero siempre inferiores a 500 asientos—, es Jaime Salom. En este caso se trata del pequeño Teatro Rodante Puertorriqueño, dirigido por Miriam Colón, el que se clasifica de Off Broadway no por su tamaño sino por su prestigio.

Colón, quien suele poner obras en los dos idiomas, con actores profesionales, montó *Una hora sin televisión/ One Hour without Television* en 1996. La obra obtuvo bastante éxito de crítica y de público en Nueva York y luego Colón la dirigió en la Bilingual Foundation of the Arts, un teatro bilingüe de Los Ángeles. Todo esto a pesar de una traducción pesada, al estilo de Underhill. El mismo título en inglés apunta a los defectos de una traducción demasiado literal; es mucho más probable que digamos «an hour» que «one hour». El traductor, Jack Agüeros, no sólo siguió la sintaxis española con una fidelidad espantosa sino que tampoco intentó subsanar las diferencias culturales; por ejemplo, dejó tal cual el comentario que le echa la mujer a su marido respecto a un viaje urgente que hizo a Londres con su secretaria. La referencia indirecta al aborto, tan europea, sin duda se les escapó incluso a muchos de los hispanohablantes en el público que eran capaces de entender el inglés macarrónico al pasarlo al español original. Los críticos elogiaron la obra de Salom con su retrato íntimo de un matrimonio fracasado a la vez que pusieron reparos a una traducción defectuosa; el de Village Voice recomendó que los espectadores fueran sólo a las funciones en español⁴.

Como resultado de su buena experiencia con *Una hora sin televisión*, Colón decidió montar otra obra de Salom en mayo y junio de 1998: *La playa vacía/The Empty Beach*, una alegoría universal de la vida y muerte. Pero también decidió pasar por alto la crítica negativa de la traducción anterior y así escogió otra vez a Jack Agüeros.

Es como si Colón prefiriera una pesada traducción literal para que sus actores bilingües, que hacen ambas versiones, no tuvieran que aprender de memoria dos textos distintos. Se trata de una mala decisión si el propósito es llegar al gran público norteamericano; también es mala decisión escoger a los mismos actores para las dos versiones si no tienen un dominio total de los dos idiomas.

Cuando *The Empty Beach* se estrenó en inglés el 6 de mayo, bajo la dirección de Alba Oms, el público recibió la obra con aplausos entusiasmados. No obstante, esta versión en inglés no llega a la altura del brillante texto original. Dos actores alternaron en el papel de Pablo, pero para los otros tres papeles los mismos intérpretes actuaron en las dos lenguas. Desgraciadamente, el fuerte acento en inglés de las dos actrices, sobre todo de la que hizo Tana, quitó mucho de la fuerza poética y dramática. Fue difícil distinguir entre posibles defectos de la traducción —mucho menos obvios que en la traducción anterior de Agüeros— y los problemas lingüísticos de las actrices. Otra vez se recomendaría que los espectadores escogieran las funciones en español.

El traductor estadounidense de teatro español contemporáneo que más éxito ha tenido a través de los años es, sin duda alguna, Marion Peter Holt. Sus traducciones de obras de Buero Vallejo y López Rubio han llegado a importantes teatros profesionales de Baltimore, Chicago, Filadelfia, de Off-Off en Nueva York, de Londres y otras ciudades. *The Sleep of Reason*, su traducción de *El sueño de la razón*, es la obra española contemporánea que más se ha representado y en más lugares⁵. En el otoño del 98 saldrá una nueva edición de *The Sleep of Reason* en la colección de piezas que publica la revista *Estreno* y que se dirige especialmente a gente de teatro. Se escogen para la colección obras de interés para el público norteamericano y se cuida mucho la calidad de la traducción. Se espera que la nueva edición animará más puestas en escena de esta obra maestra⁶. Aunque el teatro norteamericano suele rechazar el drama histórico, Goya es una figura de interés internacional y Buero Vallejo ha desarrollado su obra con una deslumbrante teatralidad innovadora.

Los montajes de Salom en un teatro conocido de Nueva York y la serie de montajes de *The Sleep of Reason* prometen mucho para el futuro del teatro español contemporáneo en Estados Unidos, pero tal vez el camino más seguro para lograr otra vez la integración en los escenarios norteamericanos que existía a principios del siglo XX es asimismo más largo y menos visible. En este país tan enorme hay miles de teatros de todos tipos, con públicos variados y para actores aficionados y estudiantes además de para actores profesionales; existen entre ellos cierta red de comunicaciones. Si una obra tiene gran éxito en un pequeño teatro regional, es posible que se ponga luego en otras ciudades. Si a la vez los textos se venden, en tomos de formato y precio atractivos como son los de la colección de *Estreno*, esta comunicación se facilita.

Así que entre las buenas noticias para el futuro del teatro español en Estados Unidos se puede señalar la contribución que suponen las lecturas dramatizadas: de la traducción que hizo Hazel Cazorla de *Juana del amor hermoso*, de Manuel Martínez Mediero, en Dallas o de la traducción mía de *La estanquera de Vallecas*, de José Luis Alonso de Santos en Miami. El texto escogido por Cazorla se basa en una figura histórica de indudable interés universal, sobre todo porque plantea, con una chispa de gracia, una reivindicación feminista de Juana la Loca. La obra de Alonso de Santos plantea una situación contemporánea, también universal, tan universal que los directores del teatro Bridge en Miami nos han pedido que traslademos la acción concretamente a su ciudad de Florida en una versión ligeramente cambiada que se titula *Hostages in Hialeah*. A esta lista de lecturas dramatizadas se puede añadir una tarde de teatro español contemporáneo que se ofrecerá, gracias a los esfuerzos de Holt y bajo la dirección de Mack, en la librería de teatro Applause de Nueva York; las obras escogidas son *The Sleep of Reason* y *The Color of August*, de Pedrero en traducción mía.

Otro traductor que está haciendo una labor admirable es Rick Hite, un profesor de teatro y actor shakesperiano que se dedica últimamente a Fermín Cabal y Paloma Pedrero. En el estado de Virginia en la primavera del 98 se pusieron con éxito, casi simultáneamente en distintos teatros, tanto su traducción de *Passage*, de Cabal, como su *First Star*, de Pedrero. Hite mismo actuó en *First Star*. Ambas obras tienen repartos reducidos, dan énfasis a las relaciones humanas (entre padre e hija en ésta y entre marido y mujer en aquélla) y pueden clasificarse de dramas psicológicos más o menos realistas. Huelga mencionar que el montaje de *First Star* en Estados Unidos ca-

si coincide con el estreno en España de *Una estrella* y que la pieza de Cabal también es relativamente reciente. En comparación, las obras de Valle-Inclán en inglés tardaron y siguen tardando mucho; la única puesta en escena profesional de una obra suya de que tengo noticia es la representación en el teatro INTAR de Nueva York en 1992 de *Words Divine*, la traducción que hizo Mans de *Divinas palabras*.

¿Cómo escoger textos que lleguen al público norteamericano? No hay respuesta fácil, pero podemos empezar a formular normas que nos guíen en la selección para que siga la trayectoria ascendente del teatro español contemporáneo en Estados Unidos. Sin embargo, no basta la selección de un texto interesante. Siempre hará falta una buena traducción para recrear en inglés el estilo de la obra original y buenos actores que comuniquen a los espectadores los valores del texto.

NOTAS

1. G. Martínez Sierra, *The Cradle Song and Other Plays*. In English versions with an introduction by John Garrett Underhill. (New York: E. P. Dutton & Co., 1931), 8.
2. Entrevista telefónica con Lorenzo Mans, 29 de enero de 1997. Ver también la reseña de Marion Peter Holt, «The Resurrection of Jacinto Benavente», *Stagebill*, marzo de 1996, págs. 7ff.
3. Me baso aquí en los comentarios de dos amigas que vieron la puesta en escena en sendas representaciones.
4. Ver D. J. R. Bruckner, «A Witty Domestic Facedown: He Deflates, She Frays», *The New York Times*, 29 de mayo de 1996; *Voice's Choices*, *Village Voice*, 28 de mayo de 1996, pág. 11; Sam Whitehead, *Time Out-New York*, 22-29 de mayo de 1996, pág. 94.
5. Comento más detalladamente la contribución valiosa de Holt en «El teatro español contemporáneo en los escenarios norteamericanos», *Ínsula* 601-602 (enero-febrero 1997), págs. 39-40, y por eso no repito estos informes aquí. Por la misma razón, tampoco hablo aquí de la presencia de Fernando Arrabal, el dramaturgo español vivo más conocido en los escenarios norteamericanos.
6. La colección, que se publica al ritmo de dos tomos al año, empezó en 1992 e incluye: Salom, *Bonfire at Dawn*, Trad. Zatlin; López Rubio, *In August We Play the Pyrenees*, Trad. Holt; Valle-Inclán, *Savage Acts: Four Plays*, Trad. Robert Lima; Gala, *The Bells of Orleans*, Trad. Edward Borsoi; Buero Vallejo, *The Music Window*, Trad. Holt; Pedrero, *Parting Gestures: Three by Pedrero*, Trad. Zatlin; Diosdado, *Yours for the Asking*, Trad. O'Connor; Martínez Mediero, *A Love Too Beautiful*, Trad. Hazel Cazorla; Alfonso Vallejo, *Train to Kiu*, Trad. H. Rick Hite; Sastre, *The Abandoned Doll. Young Billy Tell*, Trad. Carys Evans-Corrales; Olmo y Encisco, *The Lion Calls a Meeting. The Lion Foiled. The Lion in Love*, Trad. Evans-Corrales; Alonso de Santos, *Hostages in the Barrio*, Trad. Zatlin; Cabal, *Passage*, Trad. Hite; Buero Vallejo, *The Sleep of Reason*, Trad. Holt; Arrabal, *The Body Builder's Book of Love*, Trad. Mans (en prensa).

EL TEATRO EN TELEVISIÓN: EL CASO DE «ESTUDIO 1»*

Pedro Amalio López

Manda la costumbre que toda exposición, análisis o propuesta especulativa se inicie con alguna obviedad. Vaya, pues, por delante que cada expresión artística necesita su propio vehículo: ninguna lámina primorosamente impresa podrá transmitirnos íntegramente las sugerencias estéticas y emotivas del cuadro original, el teatro leído en un libro nunca podrá ser valorado y asimilado con el mismo rigor que contemplando su representación sobre el escenario, y una película sólo alcanzará su plenitud expresiva en la intimidad individual de la sala cinematográfica.

Insistamos en este último punto: por el tamaño de la pantalla y por la oscuridad que la circunda el espectador se siente inmerso en la peripecia y su ambiente; la cuarta pared, tanto si la acción se sitúa en el desierto de Arizona como en el angosto espacio de una mazmorra, está siempre a nuestra espalda; por muy concreto que sea un encuadre el espectador intuye todo su entorno. Cuando contemplamos una película en televisión esta cualidad mágica del cine desaparece: alrededor de la pantalla no imaginamos el escenario de la acción sino que, sin desviar la mirada, vemos en su cruda realidad el televisor entero, el mueble que lo sustenta y los objetos que lo ro-

* Texto de la conferencia impartida por el autor el 17-XI-97 en el marco de las actividades de la V Muestra.

dean. Al perder su magia comunicativa, su poder de absorción, la película se convierte en un espectáculo objetivable y distante que nos es ajeno y que asimilamos por la vía racional más que por la emocional. Ver una película en televisión equivale –en cuanto a nuestra actitud íntima– a examinar una lámina de «Las meninas».

La televisión, además, genera en el espectador un sentimiento de propiedad y una actitud escéptica que potencian la posibilidad del rechazo, en paradójica convivencia con su conocido efecto de adicción. La consciencia de poder levantarnos del sofá, apagar el televisor o cambiar de canal es una invitación a la no-participación muy superior a la que podemos sentir en una sala cinematográfica: tenemos la potestad de actuar *contra* el espectáculo o, al menos, fuera de él; un espectáculo del que no somos partícipes sino propietarios y del que, por tanto, podemos disponer a nuestro antojo.

Por último, en el teatro existe un pacto no escrito en virtud del cual el espectador finge no advertir el evidente artificio de cuanto ocurre ante él. El esfuerzo –inconsciente– de identificación con la fábula ha de ser mucho mayor que en el cine, pese a que en buena lógica una sucesión de imágenes fotográficas debería tener menor capacidad de convicción que la presencia real de los actores. Nuestra incorporación al relato, nuestra emoción, serían imposibles en el teatro sin la deliberada voluntad de admitir que Otelio está asfixiando a Desdémona, ficción que, aunque sea actuada de manera idéntica, es más verosímil y más involuntariamente aceptada en el cine. Ocurre, además, que el teatro obliga a la contemplación total del escenario desde un único punto de vista. La pericia del director hará que el centro del interés se desplace de un lugar a otro de la escena pero en la práctica el espectador tiene la facultad de mirar hacia cualquier otro punto del espacio escénico que le apetezca, experiencia que todos hemos vivido ante alguna obra aburrida, mal dirigida o mal interpretada. Adviértase que en una representación teatral transmitida por televisión no existe tal posibilidad: el centro del interés lo determinan en cada momento las cámaras al adoptar diferentes puntos de vista y aislar sucesivamente fracciones del conjunto. Es una de las pruebas de que el lenguaje teatral y el televisivo son absolutamente incompatibles; las retransmisiones de espectáculos teatrales carecen de todo interés en cuanto a eficacia narrativa y tienen solamente un (dudoso) valor testimonial.

Tres actitudes, tres sensaciones que tienen una relación funcional con tres lenguajes, tres planteamientos estéticos.

La pregunta obligada es por qué, dándose tales premisas, el programa «Estudio 1» alcanzó durante más de veinte años altas cotas de aceptación hasta el punto de despertar no pocas vocaciones profesionales y fomentar la afición de un público hasta entonces renuente (ascendieron llamativamente los ingresos de taquilla en la salas de toda España) que dejó de tildar al teatro de espectáculo aburrido y obsoleto. La respuesta es sencilla: lo que se hacía en «Estudio 1» no era teatro fotografiado al modo de una retransmisión, sino una modalidad *sui generis* de la expresión teatral, vinculadas con algunas limitaciones al lenguaje cinematográfico, y cuyo éxito sorprendió a la propia empresa.

Extrapolando el análisis podemos preguntarnos por qué a principios de los 80 este programa languideció hasta morir. Puede parecer incongruente responder que fue por un exceso de medios técnicos y económicos, por una cierta megalomanía en algunos profesionales que en virtud de un mal entendido perfeccionismo comenzaron a incluir insertos de exteriores, multiplicaron caprichosamente faraónicos decorados, generalizaron la técnica cinematográfica de grabación plano a plano, desdijeron los ensayos para improvisar soluciones en el plató, prolongaron descontroladamente los días de grabación y, en definitiva, convirtieron «Estudio 1» en un programa económicamente desmesurado y que en lo narrativo sólo era una pésima y aberrante copia del cine.

PRIMEROS PASOS

Nació la televisión en España –y en todo el mundo– como una versión actualizada de la radio. Algo inevitable cuando por imperativos técnicos sus diseñadores –con la autoridad *de facto* que tal condición confiere– habían de ser los ingenieros de telecomunicación. En el caso de Televisión Española (1956) el proyecto no pasaba de la simple reproducción en imagen de los contenidos habituales de Radio Nacional de España: las noticias leídas del «Diario Hablado» –comúnmente conocido como *el parte*–, alguna orquesta o cantante, interminables entrevistas o disertaciones que dieron lugar a la expresión *bustos parlantes* y, como alarde de producción, un espectáculo típico de fin de semana radiofónico con el aditamento de algún número de baile. Se completaba la programación con «No-Do», «Imágenes» y, excepcionalmente, alguna rancia película. Pero también a la manera de la radio aparecieron algunas escenificaciones más o menos lúdicas, sin más propósito que servir de apoyatura, también verbal, a alguna plúmbea perorata. En principio no se les concedió especial relevancia pero sorpren-

dieron por su eficacia. Simultáneamente se estaba produciendo un proceso de catarsis del personal técnico. El jefe de realización era José Luis Colina, hombre de radio pero con experiencia como guionista cinematográfico, que supo ver que la figura del realizador de televisión tenía muy poco en común con la del realizador de radio (obsérvese el origen de esta nomenclatura profesional, llamando realizador a quien en todo el mundo, salvo Francia, se conoce como director). La nómina elegida para esta función procedía, pues, de la industria cinematográfica o de la Escuela de Cine (llamada entonces nada menos que Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas). Sin ninguna formación teórica ni práctica en el campo de la televisión, estos realizadores autodidactas intuyeron que el simple hecho de contar con dos cámaras y, en cada una de ellas, una torreta de objetivos, permitía un rudimentario ejercicio de planificación y montaje. Aquellas escenificaciones de origen radiofónico fueron, pues, el primer atisbo de un lenguaje en el que se advertían connotaciones cinematográficas. Y el siguiente paso fue proponer y exigir una mayor ambición en los guiones. La idea de adaptar textos teatrales pronto empezó a germinar y el primer fruto fue el monólogo «Antes del desayuno», de O'Neil.

Para enjuiciar la evolución del lenguaje de la televisión en España es imprescindible recordar los condicionantes materiales. El primer plató de TVE fue el garaje de un viejo chalet: apenas cien metros cuadrados. Como la emisión era en directo —no existía el vídeo— los decorados de toda la emisión del día debían estar montados simultáneamente, algunos con la técnica llamada «de cascos de cebolla»: uno tras otro. Terminado un programa, su decorado sólo podía desmontarse durante la emisión del inevitable No-Do o cortometraje; en esos diez minutos debía ambientarse el decorado que había quedado al descubierto y que, naturalmente, tenía la misma iluminación del programa anterior. Esto significaba que era absolutamente imposible hacer un ensayo en el decorado, lo cual implicaba elevadas dosis de osadía para realizar obras —que efectivamente se hicieron— como «Julio César», «La muerte de un viajante» o «Boris Godunov». Baste observar que el personal técnico más directamente operativo —cámaras y sonido— desconocía totalmente los pormenores del programa y debía ejecutar las órdenes del realizador ya en plena emisión ignorando el por qué y el para qué de cada decisión. Ello daba pie a interpretaciones incorrectas y a no pocos errores de todo tipo. A este propósito hay que recordar que se han satirizado mucho los contratiempos que hoy vemos en las llamadas «tomas falsas»: la puerta que no se abre, el actor que dice «estoy aquí de palmo para Paso

de Mallorca», la escopeta que dispara con un ridículo «clic», la barba pos-tiza que se despega, la mano que atraviesa un imaginario cristal... Son los mismos incidentes que siguen ocurriendo a diario en todos los rodajes cinematográficos y en muchas salas teatrales. La diferencia está en que en un teatro el error es visto —con suerte— por trescientas personas, y en una película por nadie, ya que se repite la toma; en televisión lo veía más de un millón de espectadores que así tenían tema de conversación el día siguiente.

La mayor de las dificultades era, pues, la falta de ensayo en el decorado. La inducción era insoslayable y casi digna de Pero Grullo: puesto que cualquier improvisación en el plató era materialmente imposible, era preciso llegar a él con todos los problemas escénicos resueltos. Dicho de otra forma, se advirtió la necesidad de ensayar minuciosamente con una planificación absolutamente decidida y un juego de cámaras exento de hipótesis y voluntarismos. Jamás se escuchó una frase que veinte años después se hizo tristemente famosa: «Ya lo resolveremos en el plató».

Por una vía empírica se estaban sentando la bases del lenguaje televisivo. Haciendo de la necesidad virtud se generaron algunas soluciones prácticas que poco a poco se elevaron a la categoría de principios:

a) Aunque las cámaras tenían una cierta libertad de movimientos gracias al trípode sobre ruedas y a la grúa, se revelaba como muy útil la puesta en escena en la que los actores ayudaran a componer el encuadre. Se generalizó un consejo: «No muevas demasiado las cámaras; mueve los *muñecos*».

b) La recomendación anterior entraña un riesgo: cambiar irreflexivamente de óptica para obtener el encuadre deseado sin acercar o alejar las cámaras provoca un efecto «acordeón». Las dimensiones del decorado o las distancias entre personajes parecen exageradamente diferentes cuando se pasa de plano corto tomado con teleobjetivo a plano general con angular; la repetición de varios planos consecutivos con ese defecto tiene consecuencias cómicas.

c) El tiro frontal contra el decorado confería al plano un aire teatral, artificial, frío. Se descubrieron como más gratos los tiros en diagonal que resaltaban los ángulos del decorado. La norma no era nueva en la historia del cine, pero puede vulnerarse cumpliendo algunos requisitos que no son fáciles en televisión. Reciente está el brillante ejercicio de composición con tiros frontales que hizo Pilar Miró en «El perro del hortelano»; en televisión habría sido imposible.

d) La resultante de los tres principios anteriores fue que, en general, los desplazamientos más habituales de los actores no eran en horizontal, como en el teatro, ni en vertical, como en el cine, sino en diagonal, en el eje de las cámaras.

e) En las acciones breves sin excesiva complejidad escénica los decorados de dos paredes eran más funcionales que los tradicionales de tres.

f) La precisión que se exigía a los actores en este juego escénico, sin las pequeñas libertades que pueden permitirse en teatro, y el insuficiente número de ensayos (éste es un mal endémico porque en televisión siempre hay prisas; veinte días de ensayo eran un lujo excepcional) demostró la poca eficacia de los «ensayos de mesa». Son éstos, en efecto, muy convenientes para la clarificación del texto y análisis de los personajes, pero entrañan el grave riesgo de reducir aún más el tiempo destinado a ensayar la puesta en escena. Personalmente preferí siempre asegurar desde el principio el juego escénico en virtud de la planificación y mejorar después, en la medida del tiempo disponible, los matices de interiorización del arco dramático de los personajes.

g) La planificación debe ser previa a la puesta en escena. Uno de los mayores errores que se pueden cometer en televisión es ensayar una puesta en escena con visión teatral y decidir después la planificación: el realizador que actúe así estará haciendo sencillamente una retransmisión.

h) Los tiempos reales de las acciones cómodamente despachadas en una línea del guión y obviamente no ensayadas con el atrezzo (descorchar una botella, escribir una nota, desenvolver un paquete, servir unas bebidas, etc.) eran insufribles y producían pausas que caían plenamente en el ridículo. Estas acciones deben complementarse con otras secundarias o, si ello no es posible, cubrirse con diálogo. En este último supuesto es condición *sine qua non* que los diálogos contribuyan a que la historia progrese; de no ser así, el bache es doble: tendríamos verborrea superflua sobre acción morosa.

i) El tamaño de la pantalla y la facilidad con que se dispersa la atención del espectador hace que en los planos generales los detalles y sutilezas sean prácticamente imperceptibles. Deben reservarse, pues, para dar alguna información de situación. Para el proceso narrativo y analítico es necesario apoyarse en los planos cortos. Es absolutamente pueril pensar que todo se reduce a subir un peldaño en la tradicional escala cinematográfica y hacer

en primer plano lo que en cine se haría en plano medio. Pueril, insisto, pero de alguna forma cercano a la verdad.

j) La televisión exige una narración directa. El subtexto, el complejo mundo de «lo no dicho» o «lo no visto» explícitamente –tan decisivo en el teatro y, sobre todo, en el cine– es aprehendido con dificultad en la televisión. Dicho de manera un tanto burda, mientras el teatro alcanza sus cotas más depuradas en el análisis y el cine en la sugerencia, la televisión adquiere su máximo vigor en la síntesis. Tan genérica conclusión no debe hacernos pensar, sin embargo, que la televisión se limita a ofrecer una especie de imagen *naïf* de la peripecia dramática.

k) La música debe seguir de alguna manera los hábitos cinematográficos pero sin caer en sus frecuentes desmesuras. No recuerdo con certeza si era Faulkner quien comentaba su estupefacción cuando en una película veía a un personaje solitario agonizando por congelación en el Ártico y empezaba a sonar una orquesta de cuarenta profesores. El clásico *leit motiv* con variadas instrumentaciones, el leve subrayado descriptivo, el acorde aislado, adquieren una expresividad muy raramente conseguida en teatro; entre otras cosas, porque en éste el espectador percibe con claridad distanciadora la doble fuente del sonido: la voz de los actores emitida desde el escenario y la música que procede de unos altavoces ocultos. Una falsedad que casi siempre distrae.

CONSOLIDACIÓN DEL LENGUAJE

El alquiler de un plató anticuado pero amplio y profesional en Sevilla Films supuso un cambio trascendental. Salvo excepciones, se destinó a un sólo programa por día. Por tanto, se disponía de algunas horas para iluminar y atrezar, y aún quedaba tiempo para hacer un ensayo tan útil para los actores como para el personal técnico, aunque fuera de los llamados «de planta», es decir, sin cámaras ni micrófonos. El salto en la calidad fue ostensible.

Se enriquecieron los decorados, no solamente en su tamaño sino también en su concepción estética, abandonando el aburrido diseño rectangular (llamado *de caja de zapatos*) tan propio del teatro. Las líneas oblicuas, los rompientes, la diversificación de alturas, la aparición de escaleras practicables y, paralelamente, un mayor esmero en la ambientación, dieron un vuelco a la imagen tradicional de «Estudio 1». La posibilidad de dar instrucciones verbales a los técnicos durante el ensayo –incluso interrumpiendo éste el tiempo necesario– con la descripción exacta de cada plano per-

mitió una mayor audacia en el juego de cámaras que, por cierto, habían pasado a ser tres, y no eran infrecuentes los planos-secuencia basados en complejos movimientos de grúa. El conocimiento de la planificación permitió a los técnicos de sonido unas tomas con mayor diversidad en niveles y presencia. Y, naturalmente, en la iluminación se empezó a tantear la creación de los climas adecuados mediante sombras y penumbras. Este mayor reposo y ambición en el tratamiento del programa generó otra consecuencia venturosa: buena parte del personal técnico se especializó en los dramáticos con la subsiguiente fluidez y eficacia en la interpretación de las órdenes del realizador. Empezó a ser frecuente, por ejemplo, la composición con primeros términos, algo que hasta entonces era inusual por arriesgado, o el juego de sonido con personajes en *off* que, consecuentemente, subraya la importancia del personaje que escucha. Gracias a la clarificación de las instrucciones verbales dejó de ser una temeridad el trabajo de las cámaras dentro del decorado o el disimular pequeñas aberturas en los decorados que posibilitaran tiros antes insólitos como el juego de plano y contraplano.

Además, en los repartos se hizo frecuente la presencia de las grandes figuras del cine y el teatro. No habían estado totalmente ausentes en la etapa anterior, pero también hubo en los primeros tiempos quienes se resistían a aceptar un trabajo que ofrecía numerosos riesgos en el decisivo momento de la emisión.

No había cambiado el lenguaje. Simplemente, se había depurado y enriquecido en lo formal.

LA REVOLUCIÓN

En 1965 comienza a funcionar Prado del Rey. Los estudios disponen de un equipamiento moderno. Se convierte en norma la grabación en magnetoscopio que en los dos años anteriores había sido un recurso excepcional necesitado de autorización expresa de las máximas jefaturas. Por sorprendente que ahora parezca, desde que llegó el vídeo se venían grabando los programas de menor duración y estructura sencilla (modestos infantiles o musicales de media hora) mientras que «Otelo» o «Cyrano de Bergerac» se emitían en directo. En mi experiencia personal sólo recuerdo dos casos de grabación: el primero fue «El gran teatro del mundo» porque, por motivos que no vienen al caso, se me encomendó este programa tres días antes de la emisión; ante la imposibilidad de que en ese tiempo los actores memorizaran el difícil verso de un auto sacramental opté por grabar la voz en una

simple lectura y, ante el riesgo de que una mala sincronización de la imagen con *play-back* nos hiciera caer en el ridículo, se me autorizó la grabación en vídeo. El segundo, «Luz de gas», porque el día de la emisión fue declarado festivo inesperadamente y, a causa de ello, el protagonista, Fernando Rey, debía actuar en el teatro; hubo de grabarse a primera hora de la tarde.

Se hacían las grabaciones con la misma técnica del directo, con el único alivio de hacerlo en tres bloques de treinta minutos cada uno para emitir publicidad entre ellos. En caso de error o fallo técnico grave debía repetirse íntegramente lo grabado si se disponía de tiempo suficiente. Actores y técnicos sentían pavor a equivocarse en los momentos finales de cada bloque. Los fondos musicales se grababan simultáneamente con la imagen y los diálogos.

Y llegó el gran revulsivo del lenguaje: el montaje. Había de hacerse cortando físicamente la cinta, con lo cual cada empalme afectaba simultáneamente a la imagen y al sonido, como si cortásemos la copia standard de una película; ninguna otra manipulación era posible. De todas formas, se resolvió casi íntegramente el viejo problema de los tiempos reales: se iniciaron las elipsis y ya no eran necesarios estériles diálogos para dar tiempo a que un actor cambiara de vestuario. Las transiciones de tiempo y espacio y la relación causa-efecto se hicieron mucho más cercanas a la gramática cinematográfica. Conviene, no obstante, no dejarse arrastrar por la eficacia embellecedora del recuerdo: en algunas de aquellas primitivas grabaciones a veces advertimos hoy carencias que provocan nuestro sonrojo. Justo es reconocer también que los progresos de la técnica trajeron alguna que otra maldición bíblica: el zoom, por ejemplo. Se utilizó de manera aberrante para sustituir al travelling y, lo que es peor, para corregir sobre la marcha encuadres defectuosos y planos inadecuados sirviendo así de salvavidas a malos realizadores y malos operadores de cámara. Fue un sarampión de alguna forma parecido al que hoy sufrimos en magazines, musicales e incluso informativos con la *cabeza caliente*, destinada con frecuencia a frívolos paseos intergalácticos que empiezan en la nada y terminan en el vacío.

Llegó poco después —años 70— el llamado redundantemente *montaje por edición*, es decir, electrónico: la posibilidad de trabajar por separado sobre la imagen y el sonido eliminó la última de las grandes limitaciones técnicas que había padecido la televisión. Todo ello unido a que las grabaciones empezaron a hacerse en cuatro o cinco días (un promedio de veinte minutos

útiles diarios) supuso la posibilidad de grabar insertos aislados –germen de posteriores abusos y corruptelas–, diseñar decorados de cuatro paredes –«Los físicos», de Dürrenmatt, se hizo con un decorado octogonal cerrado–, trabajar con maquetas y mostrar planos generales con techo, generalizar el brillante uso de elementos simbólicos sobre ciclorama sustituyendo a decorados corpóreos, grabar por campos de luz y no por el orden cronológico de la historia, eliminar las pequeñas pausas de los diálogos y alcanzar cotas razonablemente altas en la iluminación. Aunque debe advertirse que en este último campo se sufrió poco después un contratiempo: la llegada del color supuso un retroceso porque la sensibilidad de las cámaras no admitía el juego con sombras y penumbras – se convertían en negro absoluto–, recurso aún no recuperado plenamente. Conviene advertir, en defensa de los iluminadores de televisión, que éstos no disponen de la misma libertad que tienen en cine los directores de fotografía. En cine se decide el ambiente general de un escenario y después se adecúa tal estilo a la iluminación de cada plano. Con frecuencia vemos, por ejemplo, que en un decorado donde la única fuente de luz es una ventana hay primeros planos hábilmente iluminados en una zona que, en teoría, debería estar en sombra. El reto del operador consiste en que este falseamiento no sea perceptible. Se puede, pues, jugar con el tenebrismo y, cualquiera que sea el estilo elegido, el *raccord* de luz en planos sucesivos será más aparente que auténtico. Pero en televisión el trabajo no se fracciona plano a plano, sino por bloques de cuatro o cinco minutos (más o menos cincuenta planos) en los que los personajes van situándose en multitud de posiciones. Por si ello fuera poco, la simultaneidad de las tres cámaras, dos de ellas con una angulación entre sí de más de ciento treinta grados, hace totalmente imposible ese artificio del operador cinematográfico. Imaginemos un personaje que, para mayor facilidad, permanece inmóvil: puede ocurrir que con una cámara le veamos iluminado suavemente a contraluz y con otra tenga una fuerte luz lateral. Al contrario de lo que ocurre en el cine, aquí el *raccord* de luz es real, puesto que no se ha corregido ni un solo proyector, pero al cambiar de punto de vista la apariencia es de discontinuidad. En televisión, incluso si en el futuro se generaliza la «alta definición», nunca será posible –siempre que se trabaje con varias cámaras simultáneamente– una iluminación a lo Rembrandt o Vermeer. O por citar ejemplos más inmediatos profesionalmente a lo Storaro, Alcaine o Aguirresarobe.

¿Cómo sintetizar la descripción de ese lenguaje? No es cinematográfico pero heredó su preceptiva. Sabemos que el relato cinematográfico se cons-

truye en cada plano y el director tiene el reto de que la sucesión de todos ellos construya una realidad ostensible o, si se quiere, una continuidad estética coherente. En televisión ocurre todo lo contrario: se parte –muy especialmente– de una concepción total y el realizador tiene el desafío de desglosarla en planos que se concatenan sin interrupción y que no deben traicionar a esa visión de conjunto. Las experiencias acumuladas –apuntadas más arriba– y el progreso tecnológico dieron personalidad al lenguaje de la televisión que, en un efecto de rebote, fue tomado por su antecesor, el cine, muy especialmente en el caso del spot publicitario y claramente perceptible en algunas películas.

Como lógica consecuencia del desarrollo de la propia TVE y el importante aumento de las horas de emisión aparecieron nuevos realizadores, algunos de ellos incorporados a «Estudio 1». Supusieron, con más concreción que muchas especulaciones filosóficas, una clarificación en las teorías sobre lo que genéricamente se llamaba «lo televisivo». Quienes tenían formación y experiencia cinematográficas debían asimilar las peculiaridades de la técnica para aprender la mecánica propia del trabajo con tres cámaras simultáneas y, por lo que a veces se minusvalora, la toma de sonido con dos o más micrófonos; se enfrentaban, pues, a un problema práctico. Por el contrario, los realizadores que procedían del teatro se topaban con una para ellos nueva– forma de narrar que chocaba frontalmente con sus experiencias profesionales; se enfrentaban a un problema de conceptos.

De igual forma cristalizó paulatinamente un estilo de interpretación. No creó en la distinción entre actores de teatro, de cine o de televisión, sino en la existencia de buenos y malos actores. Pero sí es cierto que de una manera también empírica se fue llegando a la conclusión de que la tradicional economía de gesto exigida en el cine necesitaba alguna matización: el llamado *experimento Kulechov* no funciona en televisión; la simple presencia física no es suficiente para transmitir una emoción a través del montaje y se precisa una prudente apoyatura gestual. Por eso un actor que carezca de experiencia teatral puede parecer un tanto inexpresivo en televisión. Por el contrario, los tonos de voz y la propiedad de la dicción han de estar próximos a los hábitos cinematográficos, acaso porque el vehículo técnico –micrófono y pista grabada– atenúan los atractivos de la espontaneidad que podemos admitir en un teatro (bien conocido es, por ejemplo, el problema fonético de las letras P y S en cine y radio).

En todo caso, el actor está sometido en televisión al mismo enigma que en el cine: tanto o más que de sus propias cualidades profesionales su éxito depende de que la cámara *le quiera*, aparte del acierto o error del director al adjudicarle un papel por su adecuación física (el famoso *physique du rôle*). Al comentar este misterioso fenómeno siempre se citan como paradigmáticos en la historia del cine nombres como Gary Cooper, Humphrey Bogart, Ava Gardner, Peter Lorre, Walter Brennan, John Wayne... ¿Eran «buenos actores» en el sentido academicista de la expresión? Nadie lo sabe, pero es indudable que ante su presencia se desvanecía todo el entorno. Una actriz de técnica nula como Marilyn Monroe borró literalmente de la pantalla a un actor tan introspectivo, creador, rico en recursos y de amplio registro como Laurence Olivier («El príncipe y la corista»). En «Estudio 1», algunos actores de brillante historial y probada maestría en gesto y voz no consiguieron traspasar la pantalla. Pero también abundaron los nombres cuyo prestigio se confirmó con el éxito en televisión. Tal fue el caso de la actriz con mayor amplitud de matices que ha pisado los escenarios y platós españoles: Irene Gutiérrez Caba. Se podrían citar muchos más.

Sólo hay un precepto absoluto: en cine, en teatro y en televisión la sobreactuación resulta absolutamente abominable.

LOS CONTENIDOS

Hemos visto que toda esta evolución técnica se estaba aplicando a un programa cuya larga vida sólo puede explicarse por la fidelidad del público. Y ésta no puede desvincularse de los títulos emitidos, lo que nos lleva a recordar cuáles fueron los criterios de selección, la llamada «filosofía de programación». En un primer momento la apuesta se inclinó por las obras de construcción netamente tradicional, mecánicamente sencillas y, por supuesto, que no tropezaran con la censura: el adulterio, el suicidio o la crítica social, por muy levemente que se insinuaran, constituían motivo de exclusión. También lo era el tratamiento más o menos vanguardista. A principios de los 60 se rechazó, por ejemplo, mi propuesta de hacer «Tres sombreros de copa», de Mihura, por considerarse que era una obra «demasiado intelectual para nuestro público». Este último impedimento desapareció pronto, pero todavía en 1972 la censura suprimió del guión de «La muerte de un viajante» toda alusión, por velada que fuera, al suicidio de Willy Loman: debía morir de manera fortuita. Los criterios de programación se hicieron, pues, bastante más flexibles en lo argumental, aunque no en lo tocante a la censura moral, y se sucedían las obras de Shakespeare, Buero,

Molière, Gala, Arthur Miller, Goldoni, Anouilh, Ionesco, Benavente, Chejov, Lope, Mihura, Pinter, Giraudoux, Osborne, Arnichesm Dürrenmatt... La única norma a seguir era alternar épocas, géneros, estilos y nacionalidades manteniendo un razonable nivel de exigencia al evaluar la calidad de las obras seleccionadas. Al nacer la segunda cadena de TVE, sus directivos decidieron insistir en la programación teatral, visto el éxito obtenido en la primera. Como el entonces llamado «UHF» nacía con una cierta vocación elitista y cultural, pensaron sus directivos que los criterios de la primera cadena eran imprecisos y anárquicos y propusieron una línea más definida y pedagógica: programar las obras de acuerdo con un esquema antológico y, especialmente cronológico. Iniciaron, pues, su programa «Teatro de siempre» con un ciclo de teatro griego. Como era de temer, los espectadores no soportaron aquel desfile de túnicas semana tras semana y pronto hubo de abandonarse la fórmula. Algo parecido ocurrió con los guiones de «Estudio 1» en la primera cadena. El éxito había generado un inevitable organigrama de directivos en el área de los dramáticos y alguien tomó la luminosa decisión de encomendar a los propios autores —en el caso de los españoles, naturalmente— la adaptación que habitualmente hacían los realizadores. El fracaso fue estrepitoso. Al desconocer los fundamentos —ya consolidados— del lenguaje televisivo, los autores respetaban con innecesaria fidelidad su propia estructura teatral (un personaje, por ejemplo, decía «llueve mucho» mientras veíamos cómo el agua golpeaba los cristales) o, por el contrario, pretendían enriquecerla con sugerencias técnicas infantilmente voluntaristas: acotaciones como «mediante el adecuado trucaje...», casi siempre seguidas de una propuesta disparatada: «la cámara entra por el ojo de la cerradura y...». En pocas semanas se dio por concluido el experimento. También se propuso la importación de directores teatrales que se responsabilizaban de la puesta en escena y la dirección de actores mientras el realizador intentaba aportar sobre la marcha soluciones propias de la televisión. Por las razones apuntadas más arriba sobre la incompatibilidad de lenguajes, la división de atribuciones se tradujo en un caos de propuestas y concesiones mutuas en materia de escenografía, iluminación, planificación y juego escénico. El espúreo ejercicio de mestizaje se abandonó con prontitud.

La respuesta popular era algunas veces sorprendente. Hubiera sido absurdo soñar que los cincuenta y dos títulos emitidos cada año fueran todos y cada uno absolutamente sublimes, pero ocurría que la mayor o menor aceptación puntual de un programa no guardaba una matemática relación

directa con la calidad. No es insólito: todos los productores cinematográficos, todos los empresarios teatrales y todos los directores y guionistas han sufrido errores graves en sus pronósticos en uno u otro sentido. Pocas veces un director se siente plenamente satisfecho de un trabajo realizado; en cierta ocasión sí lo estuve de lo conseguido con una comedia poética en mi opinión deliciosa: «La hermosa gente», de Saroyan. Al día siguiente de la emisión entré en un establecimiento para hacer unas compras rutinarias y una empleada que me reconoció se apresuró a decirme efusivamente que había visto el programa. Mi vanidad quedó notoriamente sobrealimentada. Todavía no había escuchado el comentario final:

—Qué cosas hay que hacer para comer, ¿verdad?...

Sería erróneo interpretar que sólo la obra facilona y poco ambiciosa está llamada al éxito mientras que el fracaso comercial aguarda a la calidad depurada, pero ningún profesional se sorprende cuando esto ocurre. Ni cuando sucede lo contrario. En el mundo del espectáculo menudean los analistas llamados «pasadólogos» que, como los expertos en bolsa, explican brillantemente por qué han ocurrido las cosas pero casi nunca aciertan en sus predicciones (si es que se atreven a hacerlas).

La experiencia sí permite, sin embargo, alguna que otra previsión:

a) Pese al enriquecimiento tecnológico y a la mayor amplitud de los presupuestos siguen siendo poco apropiadas para televisión las obras de gran espectáculo, mientras que se reafirman las posibilidades de todo tipo en las de carácter intimista. Es presumible que «Hamlet» quede mejor que «El sueño de una noche de verano» y «Casa de muñecas» mejor que «Peer Gynt».

b) Los decorados de exteriores sólo son admisibles cuando pueden ser decididamente simbólicos. Puede representarse muy bien el jardín de «La marquesa Rosalinda» pero no el parque del Retiro de «Las de Caín»; tiene aceptable solución la playa de «Becket» pero no la de «Cuatro corazones con freno y marcha atrás»; una calle pretendidamente realista —como las que se han hecho habituales en las telecomedias— sacaría de situación al espectador. Obras como «Nuestra ciudad» o «La casa de Sam Ego» plantean serias dudas en televisión.

c) En general, los decorados que admiten un tratamiento estilizado y simbólico son eficacísimos y más brillantes que en teatro. Una catedral puede representarse con un rosetón, un candelabro, un facistol y un tronco de columna sobre fondo negro sin que ello transmita al espectador sensación

alguna de pobreza escenográfica. Esta fórmula permite realzar la intemporalidad del conflicto humano.

d) Toda obra realista cuya acción deba ambientarse entre los años treinta y sesenta es prácticamente inabordable: vestuario, peinados y mobiliario rozarán falsedad.

e) De igual forma, los ambientes norteamericanos contemporáneos resultan inaccesibles. La clásica imagen del *chico en camiseta que se apoya en la puerta mientras muere una manzana* provocaría sonrisas en los colegios de párvulos. Aun consultando documentación fotográfica o cinematográfica sobre vestuario, muebles, tapicerías, cortinajes, menaje de cocina, etc., el resultado ha sido siempre deplorable.

f) Por el contrario, los recargados ambientes del siglo XIX —especialmente los victorianos— pueden reproducirse con propiedad notable. Obras como «Luz de gas» o «La heredera» no representan especial problema.

g) Con independencia de la mayor o menor calidad obtenida en cada programa, se observa que el drama y la tragedia suscitan una homogeneidad en la respuesta del público mayor que en los textos cómicos. La comicidad está muy teñida de subjetividad y, mientras unos espectadores prefieren la ironía, el sarcasmo y la paradoja —desde Oscar Wilde hasta Woody Allen—, otros únicamente entienden como divertido el personaje que tropieza con los muebles o los juegos de palabras a la manera de Muñoz Seca. Incluso la respuesta negativa se expresa de forma diferente y dogmática: de la obra dramática el espectador dice «no me ha gustado» y de la cómica, «no tiene ninguna gracia», pasando de la opinión al dogma.

h) En el teatro clásico suelen obtenerse mejores resultados con las obras extranjeras. La razón es que habitualmente se traducen en prosa, con las libertades que ello confiere para el guión y la interpretación. El texto original español, en el que obviamente debe respetarse el verso, dificulta podar algunos parlamentos (un soneto no puede reducirse a ocho versos) y es difícil impedir el énfasis declamatorio y la sobreactuación. Shakespeare suele quedar mejor que Calderón.

i) En el verso pueden admitirse algunas licencias de interpretación siempre que vayan en beneficio de la clarificación del texto. El rengloneo, por el contrario, es siempre inadmisibile como contrario a la musicalidad y al sentido común. Renglonear en los versos «...qué delito cometí / contra vosotros naciendo» sería una aberración intolerable. Es obvio, por otra parte, que tal precepto no es exclusivo de la televisión.

j) En el guión deben eludirse sin vacilación determinadas corruptelas de algunos textos teatrales (ciertamente no los de gran calidad) como los diálogos en que los personajes se explican entre sí cosas que ellos ya saben («—He hablado con Purita. —¿Mi mujer? —Exacto; que heredó una finca en Extremadura. —Sí, y que es hermana de tu dentista...»), o los pretextos absurdos para entradas y salidas (el autor no sabe cómo sacar de escena a un personaje que le estorba y le hace decir «voy a la cocina a beber un vaso de agua...»). Estos pobres recursos —que realmente nos han de hacer meditar si la obra debe ser programada— a veces son tolerados en teatro pero no en televisión.

k) Por la rapidísima evolución de la tecnología, las formas externas de la televisión —no su lenguaje— son notoriamente perecederas. El acabado formal, la *factura*, se vincula excesivamente a la fecha de producción. Una razón más para que la narración se apoye, en el caso de los dramáticos, en la capacidad expresiva de los recursos tradicionales —planificación, montaje, interpretación— más que en la gratuita incorporación de novedades de catálogo industrial.

l) Con las salvedades y cautelas ya apuntadas, todos los géneros y estilos son abordables en televisión. Con frecuencia, la capacidad inquisitiva de la televisión, gracias entre otras cosas a los planos cortos, realza los valores del original teatral. Pero se deben tomar ciertas precauciones. Cuentan que unos ancianos actores ingleses comentaban que para sus interpretaciones más triunfales se habían apoyado en vivencias personales: el amor, el odio, la ambición, el hambre, la melancolía, la cólera, el dolor, la embriaguez... pero que ningún actor podía saber cómo interpretar una escena muy concreta y frecuente: la propia muerte, puesto que carecía de esa experiencia directa. Convinieron en que el primero en llegar al trance de muerte debería explicar a los demás qué sensaciones tenía en tal momento. Cuando a uno de ellos le llegó su hora convocó a sus compañeros y les contó con todo detalle lo que sentía. Le preguntaron si todas aquellas sensaciones serían difíciles de interpretar. «¡Qué va! —respondió el moribundo—. Desengañaos: lo único realmente difícil sigue siendo hacer comedia». Tómese nota.

LOS JÓVENES AUTORES Y EL PREMIO MARQUÉS DE BRADOMÍN*

Jesús Cracio.—Buenos días. Antes de comenzar esta mesa redonda, voy a leeros la nota que me ha entregado el Director del Festival, Guillermo Heras:

«Queridos amigos: Sólo unas líneas para disculparme al no poder estar con vosotros en una sesión de debate en la que me gustaría mucho participar. Dirigir esta Muestra es un privilegio pero también un condicionante a la hora de no poder estar en los seminarios debido a los múltiples asuntos técnicos que genera el día a día, aunque estoy a pocos metros de vuestra reunión no puedo hacerlo en el territorio que más me apasiona, el debate. Por Jesús os mando mis mejores deseos de que este encuentro de reflexión sobre la trayectoria de un premio de literatura dramática, que en cierta medida ha ido marcando una estrategia de escritura contemporánea de nuestro país, y que esperemos lo siga haciendo por mucho tiempo. Se trata de plantear una sesión abierta que, al ser grabada, podamos transcribir para ser publicada.

Alicante es un espacio importante para la exhibición de espectáculos pero para todo el equipo de gestión de la Muestra la idea de encuentro e intercambio tiene tanto valor como el del específicamente espectacular. Buena sesión de trabajo».

* Transcripción de la Mesa Redonda celebrada el día 20 de Noviembre de 1998 en el marco de las actividades de la V Muestra

Jesús Cracio.—Una vez leído el mensaje, os voy a presentar a los demás integrantes de la mesa: Antonio Álamo, Paco Zarzoso, Borja Ortiz de Gondra, Jorge Díez, Paco Sanguino y Rafa González. Jorge Díez, como jefe del Servicio de Cultura del Instituto de la Juventud, podrá introducir el asunto que vamos a debatir: el Concurso «Marqués de Bradomín» y la generación de nuevos autores surgida en torno al mismo.

Jorge Díez.—Lo haré brevemente para ceder la palabra a los protagonistas, a los autores que nos acompañan.

Por parte del Instituto, como sabéis porque habéis participado y habéis sido premiados todos los que estáis en la mesa, este Concurso cumple ya doce ediciones este año y, aunque ha tenido momentos de duda sobre su continuidad, yo creo que en este momento podemos afortunadamente decir que está consolidado, va a seguir convocándose y, además, tenemos la intención de completarlo en un aspecto importante para cualquier concurso de textos teatrales: que el texto premiado se pueda representar con la misma continuidad que la propia convocatoria. En este sentido, hemos tenido problemas para llevar adelante la dramatización o el montaje de las obras premiadas en años anteriores. Actualmente estamos intentando que la de Borja Ortiz de Gondra se pueda hacer en los próximos meses; la de Paco Zarzoso afortunadamente se estrena esta noche en Valencia por Moma Teatre, que, además estrena Sala, y nuestra idea es que en el futuro podamos llegar a algún tipo de acuerdo con alguna institución que produzca teatro o que trabaje en el ámbito teatral de una forma continuada para, a través de un convenio de colaboración, asegurar que, a partir de ahora, el premio va tener ese segundo aspecto que es su montaje y representación.

Aparte de eso, quiero agradecer a la Muestra de Alicante que haya organizado esta mesa redonda para que se pueda debatir lo que ha sido el Premio «Marqués de Bradomín» y contribuir a apuntalarlo ayudando a conseguir ese acuerdo que decía, que alguna institución o centro dramático pueda ayudarnos a darle continuidad en el futuro. Y nada más, agradecer también a esta representación de los premiados que estén aquí, porque de ellos y de todos los asistentes, seguro que saldrá a la luz todo lo que hace falta en una mesa redonda de este tipo: opiniones, críticas y nuevas propuestas.

Jesús Cracio.—Muy bien, dos cositas, vamos a intentar hablar alto en la medida que podamos porque va a grabarse con la intención de ser editado y, antes de hablar, por favor decid el nombre. Yo he escrito aquí una pe-

queña reflexión para iniciar el debate: «Después de doce años de la creación del Premio «Marqués de Bradomín» los estudiosos de la dramaturgia española contemporánea no han dudado en confirmar el nacimiento de una nueva generación de dramaturgos que han surgido o se han dado a conocer a través de este premio. No cabe duda de que cuando un autor o artista se da a conocer a través de un premio o de un éxito teatral no ha nacido ese día, detrás y también por delante quedan muchas horas de trabajo y estudio. El afán de los teóricos de encasillar en compartimentos estancos a los diversos dramaturgos, por otro lado necesario para su estudio, hace que se encuentren en un cajón de sastre diversas formas de escritura, de tendencias y de formación completamente distintas, e incluso de allegados de otras áreas que no son la pura y estrictamente teatral. El Premio «Marqués de Bradomín» creo, es el único de España que va dirigido a jóvenes menores de treinta años de edad. Tener menos de esa edad y ver estrenada su obra, hecho que se viene realizando regularmente desde la creación del premio, es uno de los alicientes más importantes que conlleva el Premio, pues de sobra sabemos que los textos no representados y no exhibidos de poco sirven si no se confrontan en un escenario y ante el espectador. La representación teatral es la carne de la literatura dramática. Sería necesario recordar que desde el año 84 hasta el 90, año en el que por arte de magia desaparecen todas las actividades excepto el Premio «Marqués de Bradomín», el Premio formaba parte de un conjunto de actividades hermanadas para contribuir a la ayuda y potenciación de jóvenes con ansias de adentrarse en el mundo del teatro en sus diversas áreas. Existían, hablo del 84 al 90, anualmente dos encuentros, uno clásico y otro contemporáneo, una Muestra de Teatro Joven, «Cabueñes», con ayudas económicas para montajes de estreno exclusivo de obras de autores españoles, ciclos periódicos de «Joven Escena Libre» en estrecha colaboración con el extinto Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), talleres de interpretación, dirección y dramaturgia, intercambios de montaje, en fin, muchas más actividades.

Casi todos los autores premiados y otros no premiados, y que en esta última década han ido estrenando montajes, regularmente participaron en estas actividades paralelas ampliando así su conocimiento de la dramaturgia y la práctica teatral. Creo que es necesario remarcar este hecho para realizar un análisis correcto de la importancia, el alcance y la consolidación del «Marqués de Bradomín», es decir, no era sólo un premio sino una parte más de un conjunto de actividades intrínsecamente unidas para potenciar el teatro. Ahora se ha quedado en una sinécdoque, la parte por el todo. Duran-

te estos doce años en los cuales siempre he participado en el jurado he visto pasar textos de todas clases y colores, pero creo que existen unas constantes en los textos más relevantes que me gustaría señalar:

Primero: el cambio más radical ha sido la ruptura de unidades; segundo: existe una clara discontinuidad de tiempo y espacio donde a veces los planos se confunden o se superponen; tercero: aunque exista una mayoría de personajes realistas, últimamente y a partir, sobre todo, del año 90, aparecen con frecuencia personajes abstractos, despersonalizados, como si fuesen unas voces extrañas, anónimas; cuarto: la proliferación de monólogos y de poemas dramáticos y líricos; y quinto: textos mucho más cercanos a un posible guión de cine que a una obra de teatro.

Bueno y por último, quería hablar de los temas del «Marqués de Bradomín». En cuanto a las preocupaciones o temas que más se desarrollan en las obras podría señalar, y hablo de mi experiencia de esos doce años como jurado del «Marqués de Bradomín», como tema principal, el desencuentro del amor, de las relaciones amorosas, generalmente escrito con una gran dosis de desesperanza y amargura, una crítica continua al racismo bien sea de color o tribal, al militarismo, al clero y a la institución familiar, después surgen también con continuidad los problemas generacionales, referencias a la droga tanto dura como blanda, pero una cosa que siempre me ha llamado la atención es que en general existe una gran atracción por lo marginal».

Bueno, hecha esta breve exposición, me gustaría ya entrar más directamente en el debate. Yo os preguntaría: ¿os sentís identificados con lo que los estudiosos del teatro contemporáneo español han llamado o denominado generación Bradomín? ¿Qué puntos os unen? ¿Qué puntos os separan? ¿Habéis tenido algunos maestros comunes? Para empezar el debate, creo que podríamos empezar a atacar por ahí.

Borja Ortiz de Gondra.—Yo defiendo que no existe una generación literaria en el sentido de que no existe un acontecimiento generacional que nos una, que no existe un maestro común y que no existe tampoco una estructura que nos aglutine. Existen puntos de coincidencia tanto temáticos como formales, pero existe una gran variedad y yo no he encontrado cuál es el punto que da unidad, que dicen esos estudiosos que nos constituye en generación.

Jesús Cracio.—Id pidiendo la palabra si queréis hablar sobre el tema, Paco, Rafa...

Rafael González.—Querría decir algo, señalar, redundar en lo que ha dicho Borja. A mí la verdad es que desde siempre me ha parecido un poco estúpido hablar de literatura de generaciones; cuando estaba en el instituto y luego en la universidad, era lo que me enseñaban mis profesores, que era algo que se habían creado los críticos y los estudiosos de la literatura para hacerse la vida un poco más fácil a ellos mismos. Y a mí me da la sensación de que también sucede algo parecido con esta supuesta generación Bradomín. Bueno a mí desde luego me cuesta mucho sentirme dentro de una generación literaria sobre todo viviendo en Alicante, donde la generación literaria, el grupo literario al que puedo pertenecer, lo componemos mi amigo Sanguino y yo.

Acostumbramos a cenar juntos, a irnos de copas juntos y de vez en cuando escribir algún texto. Entonces así, bueno, es sencillo sentirse de una generación que creamos Sanguino y yo, nada más, pero de una generación literaria en la que estemos parte de los que estamos aquí, no solamente los Bradomines sino también pues, por ejemplo, autores y autoras como Itziar Pascual, por ejemplo. La verdad es que yo digo lo mismo que Borja, no me siento identificado con esa generación Bradomín.

Alfredo Carrión.—Si me permites, yo creo que a lo mejor podemos caer en algo estéril; yo creo que el concepto de generación es historia e implica la homogeneidad, no quiere decir que una generación escriba en la misma línea. Lo digo porque a lo mejor nos podemos desviar del asunto Bradomín.

Jesús Cracio.—No, no, quiero decir que era un comienzo de debate, para iniciar lo comentado simplemente si ellos se sienten identificados, generalmente nadie se siente identificado por una generación. Parece que no se sienten identificados.

Jorge Díez.—Quizá lo que planteaba Alfredo sobre el propio término generación, y por lo que también decía Borja, es que se carece de un acontecimiento general que permita identificar a sus autores. Pero si se evita utilizar el término generación y se plantea como una plataforma en la que los jóvenes creadores pueden confrontar sus textos a través de la escritura y de la puesta en escena, y se convierte en eso, es decir, en un espacio común en el que se puede, como ahora, debatir sus propios planteamientos estéticos o dramáticos. Pero quizá lo que confunde o puede llevar a un debate estéril sea el aplicar canónicamente el término generación a ello, más que nada lo que uno puede ser eso, el momento, más en cuanto a generación de edad de entrar en la profesión dramática y poder confrontar sus textos a

través de un premio en este caso, o de otras estructuras que podría haber y que a lo mejor desgraciadamente no existen, para que haya esa fluidez en el tránsito de lo que es empezar a escribir, a representar.

Carla Matteini.—Vamos a ver si me puedo explicar. Yo estoy de acuerdo con todo lo que dice Borja, lo que pasa es que no considerándome una estudiosa, no por comodidad tampoco, pero sí en los trabajos que he hecho yo hablo de un grupo Bradomín. Pero, ¿sabes por qué? No porque haya elementos comunes, que evidentemente y afortunadamente hay algo más, sino precisamente yo lo recalco porque me sorprende. Que de pronto, con un salto respecto al momento anterior, en el que no hay una generación fuerte o una serie de escritores fuertes y, sobre todo, una propuesta o varias propuestas temáticas que hayan creado, aparecéis toda una serie de gentes de treinta años, casi sorprendentemente. A ver, me explico, que tenga que ver con los premios Bradomín en algunos casos o en otros casos con la Sala Beckett, con el CNTE, con los cursos de Marco Antonio de la Parra, se trata de una serie de confluencias. Yo sí hablo de esta nueva generación, aunque sé que son cuestiones semánticas culturales, son cuestiones ideológicas. Hay una cosa clara que no tienen los anteriores a este grupo de autores de treinta años, con una cantidad de fuerzas y poéticas diferentes que se han expresado con tanta rotundidad y con tanto resultado. Pues entonces, en ese sentido, hay un grupo muy numeroso de gente prácticamente inexistente anterior, inexistente, yo voy a insistir en eso porque me molesta mucho obviar esta realidad; habría que analizarlo porque no hay acontecimientos, pero qué sustrato, qué imaginario escribiendo en tantas maneras diferentes y en tantas ciudades, vosotros en Alicante sois dos, a lo mejor en otra ciudad hay uno, en Barcelona tres o cuatro, en Madrid cada uno un poco por su lado que se han ido uniendo. La realidad es que ahora mismo hay por lo menos veinte autores dramáticos de gran nivel, por lo menos yo estoy convencida de eso. El término generación da un poco igual, quiero decir que es un acuerdo.

Borja Ortiz.—Yo creo que tiene mucha importancia cómo se llame y pienso que no surgimos por generación espontánea, pero sí hay unas condiciones históricas que han hecho que de repente la gente se ponga a escribir de cierta manera, y que exista el premio Bradomín que ha podido servir de catalizador, porque en vez de quedarte con tu texto en un cajón lo mandas a un premio, ese premio gana y tiene una cierta repercusión. Pero creo que tiene mucho más que ver el hecho de que haya mucha gente jo-

von escribiendo cierto tipo de teatro con el hecho de que el teatro de los ochenta era un teatro absolutamente visual y había una reacción para recuperar la palabra por parte de la gente que intentaba empezar en el teatro que el hecho de que exista un premio y que a partir de ahí se pueda hablar de una generación, yo creo que lo que puede dar unidad son cuestiones intrínsecas al propio teatro, no al premio.

Jesús Cracio.—Una de las cosas de las que a mí me gustaría hablar también es cómo o por dónde habéis llegado a la dramaturgia. Si habéis llegado desde distintas áreas, distintos campos, distintas disciplinas teatrales, de actuación, o bien ya desde hace tiempo os planteábais ser dramaturgos, o si el ver estrenadas vuestras obras ha servido de aliciente y acicate para que sigáis escribiendo.

Antonio Álamo.—Yo voy a contestar a eso y voy a recoger un poco la cuestión anterior. Creo que todos estamos de acuerdo en que hablar de generación o no generación no es importante. A mí la verdad es que me da igual y creo que a todos en general nos da igual. Lo importante es que el premio Marqués de Bradomín es muy valioso, al menos fue muy valioso para mí, en el sentido de que fue el primer empujón y que a partir de ahí pues las cosas me han ido más o menos saliendo. Creo que para mí fue un gran impulso y pienso que también lo es para la mayoría de los que estamos aquí. Como apuntaba Carla, una de las características que tiene es su gran diversidad, no solamente temática y estilística, sino también geográfica, y eso creo que no sucede con otros premios, por ejemplo en casi todos los premios que podéis ver, o en otros géneros como puede ser la novela, curiosamente todos los ganadores, o viven en Madrid, o viven en Barcelona, es bastante sospechoso, no, que no haya buenos autores o buenos novelistas, por ejemplo, en Cáceres. Esa diversidad geográfica también está dando un poco la tónica del premio en el sentido de que es un premio muy independiente, que de pronto sale gente que nunca habíamos oído hablar de ella. Además, de los premios teatrales que hay en España, yo uno de los que más sigo precisamente es el Marqués de Bradomín, y en cierto sentido me siento unido con ese espíritu de investigación que suele animar a los autores de esta generación Bradomín o no generación Bradomín, que insisto me da igual. Yo creo que otra característica que también es muy importantes es que de alguna manera nos identificamos muchos de nosotros, con independencia de que hayamos ganado este Bradomín. Quiero decir que hay gente que yo no sabía si había ganado como Itziar Pascual, o como tú mis-

mo, y sin embargo siento que hay un núcleo generacional alrededor del Bradomín. Afortunadamente todos los años hay tres Bradomines, porque hay un premiado y dos accésit, con lo cual hay un grupo muy numeroso; y luego, además, fijaros también que es bastante curioso que toda la gente que ha ganado, o por lo menos un tanto por ciento muy alto, son gente que sigue trabajando, desde Sergi Berbel, que fue el primero, hasta ahora Paco Zarzoso, quien estrena dentro de unas horas, y entremedias hay toda una serie de gente, que, milagrosamente, trabajando en un campo tan difícil como es el del teatro seguimos en la brecha. Hoy estrena, por ejemplo Adrián Dumas, que también es un Bradomín y que se ha pasado a la dirección; yo estoy ahora orientado hacia la novela y supongo que hay otros que están enfocados hacia otras cosas, pero en definitiva nos mantenemos ahí.

Por otro lado, el asunto de la marginalidad. Yo creo que cualquier pensamiento, cualquier tipo de creación, la literatura, es algo que sucede en la marginalidad, y no estoy hablando solamente de la marginalidad económica, sino de que suceden en un margen del pensamiento no establecido. Y yo creo que también es una generación muy valiente, desde el punto de vista o no de generación, me da igual, pero que está trabajando de espaldas a la comercialidad. Y desde ese punto de vista yo me siento de alguna manera parte de ese espíritu.

La segunda pregunta que habías hecho, que era desde donde habíamos empezado, son ya experiencias privadas de cada uno; yo lo primero que hice fue un libro de cuentos que publiqué hace cerca de catorce años, es decir que llevo ya muchísimos años escribiendo, después colaboré con grupos medio aficionados de teatro y escribí desde el escenario hasta que un día decidí escribir por mi cuenta.

Paco Zarzoso.—Quizá no seamos demasiado narrativos los premiados en el Marqués de Bradomín. Pero quería apuntar algo que no está relacionado con lo que se ha dicho. Hoy se estrena «Umbral» en Valencia y es muy curioso que este texto haya pasado por las manos de todos los directores de la ciudad antes de que fuera premio; todos estaban entusiasmados pero era un texto extrañísimo, muy raro, muy complejo y de verdad que pasó por todas las manos de todos los directores, y de pronto fue premio Marqués de Bradomín y hubo una pelea por ese texto. Es un poco sospechoso, y bueno en este caso ha estado muy bien este premio porque ha ayudado a que ya no fuera una propuesta tan sospechosa y se animaran a montarlo.

Yolanda Pallín.—Generación, yo creo que cuando hablamos de generación nosotros reaccionamos diciendo ¡no!, ¡nosotros no estamos en una generación!, pero creo que al final tenemos que comprender que es una manera de entendernos, que para entendernos funciona y que realmente sólo para entendernos, porque no tenemos más cosas en común entre nosotros que con gente que tiene más edad.

Borja Ortiz.—¡No!, no con toda.

Yolanda Pallín.—Borja, pero con mucha sí.

Borja Ortiz.—Pero me molesta eso de la generación porque a veces me siento más identificado con gente que tiene mucha más edad que yo.

Yolanda Pallín.—Sí pero ¿cuántos en la misma búsqueda?

Borja Ortiz.—Pero, ...

Yolanda Pallín.—Sí, ¿cuántos? ¿dos, dos, te digo dos nombres?

Borja Ortiz.—¡No!

Yolanda Pallín.—No, pero yo leo tus textos, tú lees mis textos, yo le pido textos a José Ramón Fernández aunque no sea Bradomín y Carla me pasa textos de Paco y yo veo a Antonio y le digo: oye pásame cosas, entre nosotros hay una relación.

Borja Ortiz.—Claro, no pasa solamente por el Bradomín, porque como ha dicho muy bien Antonio nos da igual que la gente tenga el Bradomín o deje de tenerlo, no lo sabéis pero hay un montón de gente que en un momento dado estamos coincidiendo y nos vemos en Madrid, que es lo que conozco, escribiendo e intercambiando nuestra escritura, pero como dice muy bien Itziar, quedamos y nos vemos y tomamos café de vez en cuando, pero no hay un grupo constituido o, no sé, una estructura.

Jesús Cracio.—En la introducción que he hecho hablaba no solamente de premiados, una de las cosas que se hacía o se hizo del 84 al 90 era que hacíamos cursos de dramaturgia en los que participaban aquellos que no habían sido premiados pero que estaban a punto de serlo. Cuando el jurado selecciona entre los ciento veinte textos inscritos quedan a lo mejor diez y de esos diez luego son premiados tres. Aquellos siete que no eran premiados iban a un curso con Fermín Cabal, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero; quiero decir que no solamente la generación está formada por premiados o accésit, forma un mundo, forma un tejido más amplio que los estrictamente premiados.

Luis Miguel González.—Más que una generación Bradomín coincido en que hay un espacio generacional Bradomín y ese está creado en los talleres, es decir, la cultura de escribir en taller nace en el Instituto de la Juventud, en los talleres que organizaba y de los que ha salido una cultura muy concreta de la escritura teatral ha provocado que haya muchos autores y que autores que escribían novela, poesía, o que se dedicaban al cine, como Raúl Hernández o como yo, nos hayamos decantado por el teatro; y eso está bien claro que nació de esa especie de política Bradomín.

Jesús Cracio.—Por eso, al principio en la introducción, decía que no podía despegarse, aunque desgraciadamente se despegó a partir del 90 de todas las actividades que estaban asociadas al «Marqués de Bradomín», es decir, que formaban un todo.

Carla Matteini.—Sí, claro habría que definir un poco unos años en los que por primera vez se intenta dar un impulso a la nueva escritura, desde el CNNTE o desde el Injuve con el Bradomín. Entonces ahí hay tres, cuatro, cinco años al principio sobre todo, en los que algunos de los que seguíamos los premios —yo estuve de jurado el primer año, luego no— encontramos que de alguna manera el Bradomín se diferenciaba de cualquier otro premio, como el Calderón. La edad no tenía por qué determinar un estilo, pero de cierta forma se fue configurando una estética. Lo digo con todas las comillas del mundo, por lo menos si no de desestructura sí de una búsqueda de nuevos lenguajes, qué pasa, que la suerte de esos años, hace que esté el Bradomín, esté Cabueñes, Escena Joven, el CNNTE y todo eso, a mí lo que me llevaría a preguntar es el significado del Bradomín ahora, es decir en los últimos seis años, cuando desaparecen las posibilidades de continuidad. No es una reflexión pesimista, quiero que sea realista, porque desaparecen las posibilidades de que luego todo ese bagaje que se puede haber adquirido, que puede haber confluído a partir de los talleres en la posibilidad de hacer una escritura nueva, porque el CNNTE desaparece, y no hablo de escritura joven, pues sé que os molesta, es odioso, hablo de una escritura de ruptura, de revisión, de muchísimas cosas. ¿Dónde se canaliza? ¿Dónde sale? En el Festival sale de manera esporádica, realmente hay pocas salidas. Eso es lo que me preocupa, que el Bradomín no se convierta en un icono cultural, pero que ya no tiene el sentido de formar parte de un todo, de un conglomerado de apoyo a la escritura nueva, que sea una iniciativa muy aislada.

Jorge Díez.—Precisamente por eso al inicio comenté que la intención era reforzar esta plataforma, que ha servido para lo que ha servido. A lo mejor para lo que decía Borja, para dar salida a una alternativa a la visualidad del teatro de los ochenta, a la necesidad del texto como reacción. Es una plataforma que incluso, como apuntaba Jesús, estaba articulada con otras actividades en un momento muy concreto, según señalaba también Carla. En parte por el hecho de que el Instituto de la Juventud dejó de estar adscrito al Ministerio de Cultura, una cosa tan administrativa y burocrática como ésa, y pasó a Asuntos Sociales. Se empezaron a hacer menos actividades de tipo cultural, también debido a que los presupuestos del Estado empezaron a ser más restrictivos. Por otro lado, el propio Ministerio de Cultura no asumió la parte que le correspondía de la promoción de los nuevos creadores cuando disminuyó el papel del Instituto de la Juventud en su nuevo encaje institucional.

El Instituto de la Juventud con sus recursos limitados y con este premio no puede conseguir en solitario configurar ese entramado de apoyo a la nueva escritura dramática que se ha comentado. Pero, al menos, y teniendo en cuenta que el propio premio ha estado en entredicho un par de años o tres respecto a su continuidad, ahora podemos asegurar dicha continuidad, e insisto en que vamos hacer el esfuerzo de confluír con otras instituciones que están trabajando en esa línea, como este mismo festival, para volver a reconstruir un espacio en el que todo lo apuntado pueda tener desarrollo. Es el caso que tú decías de los talleres, la garantía de que las obras se representen cada año. Es cierto que quizá en este momento sea una actividad aislada, pero hay que reforzarla no solo como icono, sino porque ha tenido una función importante para articular, si no a una generación, sí a una serie de autores en torno a una edad parecida, para que pudieran dar a conocer su trabajo y publicarlo, y en ocasiones verlo representado. Y debe seguir en pie como plataforma para nuevos Bradomines, aunque es evidente que es necesario complementarlo, pero sin prescindir de la pieza que ya tenemos y que no hay que ligarla exclusivamente a una situación ya pasada.

Alfredo Carrión.—Sabéis que hay también un premio SGAE que no tiene límite de edad, sólo ser socio y no haber estrenado. Además tenemos el mismo problema que el «Marqués de Bradomín», es decir, entendemos que lo fundamental es el estreno y no lo estamos planteando, pero dentro de lo que era el debate, si ya hemos analizado el término de generación y empleando ese término, que no me gusta mucho, de sinergias, hay una cosa

que ha planteado Jesús Cracio, que tiene larga experiencia de tantos años como jurado del Premio Marqués de Bradomín, que me interesa señalar. Ha hablado de coincidencia de temas, es decir, que todo el mundo los plantea igual. He oído a Antonio Álamo, que se ha mojado, decir que la literatura está en la marginalidad, o me ha parecido entenderte eso. Un debate más interesante y, para enredar un poco más, yo diría atendiendo a lo que acaba de decir ahora Yolanda Pallín, el problema de lo que es el texto, la representación; a mí me hizo mucha gracia ver un día a Sinisterra en una obra que llevaba ya varias veces representándose, tomando notas, y es que normalmente, lo digo un poco para provocar, en estos debates nunca se habla del público y yo pongo en la mesa este debate.

Sinisterra asiste mucho a la representación de sus obras, y observa las reacciones del público y hace cambios, y de hecho yo, que soy Director de un Departamento en la SGAE, que afecta lógicamente a los autores teatrales, pienso que sería curioso ver la obra que se registra y compararla, una vez estrenada, a la obra real que se representa, ver hasta qué punto coinciden. En este sentido cuento una cosa, creo que es conocida, de Antonio Buero Vallejo, que suele ser muy escrupuloso con sus textos, y cuando admite un cambio en algún estreno luego al publicarlo hace la distinción: esto es lo que escribí y esto lo representado.

Nel Diago.—Con el término generación y su uso, por ejemplo, en los ámbitos universitarios lo que ocurre es que por primera vez se puede hablar de una generación. Hasta ahora cuando se habla de literatura generalmente lo que se hace es un mal uso del término generación, porque se aplica a generación del 27, generación del 98, generación realista, y de lo que se está hablando es de un grupo específico dentro de esa generación. Sin embargo ahora, cuando empleamos el término generación referido a los Bradomines o referido a la gente que está escribiendo en torno a los treinta años y pasa lo que ya se ha comentado, es decir, os intercambiáis textos, os veis, os interesáis por lo que hace uno o el otro, independientemente de haber ganado o no el Bradomín, independientemente de que viva uno en Barcelona, Sevilla, o Madrid, os encontráis aquí y en seguida hay como una química que os hace reuniros inmediatamente. Y es más, ni siquiera creo que esto sea algo específicamente español, a través por ejemplo de los cursos de los talleres de la Sala Beckett de Sanchis Sinisterra, eso se extiende también a América Latina. Dentro de toda esta reivindicación del texto dramático el papel de Sanchis dentro del teatro fronterizo ha jugado un papel funda-

mental, que no podemos olvidar tampoco. Pues bien, a esos cursos vienen muchos escritores jóvenes de América Latina que se relacionan con jóvenes escritores españoles y se produce también ahí una unidad. Podemos señalar, por ejemplo, aspectos de cómo se escribe hoy por parte de estos jóvenes, muchas características pueden ser perfectamente aplicables a un mexicano como Luis Mario Moncada o a un argentino como Rafael Spregelburd. Es decir, veo que hay muchos puntos en común y ya no es tanto que habéis nacido como escritores después de la muerte de Franco, sino quizá otras causas como la aparición de la televisión en color. Luis Eduardo Aute comentaba que vio la vida de otra manera desde que apareció la televisión en color, para él la televisión en blanco y negro era el franquismo, de repente llega la democracia y viene con la televisión en color incorporada. Hasta qué punto esa televisión, la práctica del *zapping*, por ejemplo, no implica una manera de cultura. ¿Cuántos de vosotros trabaja con computadoras, con ordenadores? ¿De qué manera escribís con ordenador? Quitar, pegar..., también condiciona el modo de escritura.

Antonio Álamo.—El escribir con ordenador no te condiciona, yo creo que lo único que hace es facilitarte el trabajo, ganar tiempo. Nada más, es igual que la máquina de escribir, que la pluma.

Carla Matteini.—A mí me gustaría retomar una cosa que ha citado Antonio que es la marginalidad entendida como escribir desde el margen, es decir, empujando los límites, las fronteras de la escritura.

Paco Sanguino.—Yo tenía una reflexión preparada desde hace rato mientras escuchaba, pero me la han pisado. Con lo cual me reafirmo en que una de las claves, por lo menos para mí, no sé si es de mi generación, es la desconfianza respecto a la generación anterior, que ahora mismo esta representada aquí y que me ha chafado toda mi reflexión. Generación anterior a mí, no inmediatamente anterior, sino anterior simplemente, para no citar la edad. Estoy de acuerdo en muchas cosas y no hablo de generación literaria, sino de generación nada más, en el buen sentido de la palabra, porque no conocía a Carla Matteini, a Nel Diago sí, mucho, y estoy de acuerdo en casi todo lo que decís. Yo creo que escribo a partir de cierta solución de adolescencia. Escribo como casi todos, como solución de adolescencia cuando tienes una inquietudes, que las exportas hacia la pintura o la escritura. En nuestro caso creo que hay una clara influencia audiovisual y que la mayoría rechazamos el término de autor, en cierta medida porque también tiene otras disciplinas en las que se ocupa, no sólo ya de otro género lite-

rario, sino de cine, de vídeo, música, hay influencias poderosas de la música y de todo lo popular, creo que de ahí viene lo marginal.

También hay cierto desencanto, porque es cierto que somos los niños del entierro de Franco y hay una poderosa influencia de la monarquía en nosotros, no lo digo en broma, sino que vamos creciendo conforme va cambiando el país, a mí me influye, me impacta la obra a la hora de escribir esas cuestiones, que son comunes a todos. Como creo que a todo el mundo le afecta cualquier cosa no sólo a la hora de escribir, sino a la hora de vivir, y para mí fue impactante el despertarme una mañana y que me dijeran que alguien, que no sabía quién, pues había muerto, y era muy importante. Creo que los que habían nacido antes que yo, una generación anterior, lo sabían perfectamente y yo no. Pocos años después comienzo a escribir y veo que cuando me relaciono con gente de mi edad todos vivimos una misma circunstancia, con lo cual llego a la conclusión de que sí que es cierta la globalización de la cultura, que nace con nosotros, y no en vano creo que Bill Gates tiene pocos años más que nosotros. En ese sentido nos influye lo que está sucediendo y nos influye a la hora de escribir, en mayor o menor medida; que se lo pregunten a los psicólogos.

En cuanto al «Marqués de Bradomín», diferencio la importancia que le dan los dirigentes y responsables de la creación de esos eventos a la que le damos nosotros, creo que es valioso el «Marqués de Bradomín», es un apoyo en un momento de juventud en el que necesitas una reafirmación, pero sin que se entienda como una crítica creo que es un evento de tipo parque temático, quiero decir que se suceden una serie de cosas creadas por gente que no las tuvieron en su juventud y gente que luchó porque desapareciera una dictadura militar. A nosotros nos llega como al niño que le llega el viaje a Eurodisney, porque su padre, o sea a nosotros, que somos los que llevamos a nuestros hijos a Eurodisney los queremos llevar porque de niños lo veíamos en esa televisión en blanco y negro. No deja de ser valioso Cabueñes, lo pasé muy bien con la Fura dels Baus, y no deja de ser valioso estrenar en el Teatro Campoamor, y todo aquello que supone, oye, pues voy a escribir; sin olvidar lo valioso que es que cuando a mí me dieron el Bradomín, junto con González, pensé: doscientas dividido entre dos igual a cien; también porque pude comprar un ordenador.

Con lo cual creo que hay una generación histórica, del momento, y esta es la nuestra, y la nuestra es que cambia la configuración de nuestro entorno; de ahí también pienso que ese gusto por lo marginal, por ese desen-

canto de nuestro héroe de pequeños, nuestro héroe para muchos de nosotros era Felipe González, porque era el nuevo gobernante de izquierdas joven, con chaqueta de pana. Y no porque fuera de izquierdas, sino porque había un componente de juventud en todo aquello y luego, pues te vas dando cuenta de que no era todo como tú pensabas, y que aquellos valientes del teatro independiente tampoco eran como tú pensabas, y notas un desencanto propio de cualquier generación, pero que la nuestra es de este modo. Y eso hace que escribas, o pintes, o hagas un cine de cierta manera, pero no creo en unas claves artísticas, porque luego se desarrolla en un teatro que tira hacia lo realista o hacia lo absurdo, pero sí de cara a poder entendernos, a saber que Antonio Álamo o Paco Zarzoso viven una circunstancia muy parecida a la mía, que seguramente estudiaron en un colegio de curas y que luego siguieron estudiando seguramente, o aunque no fuera así, todos vivimos lo mismo, pero creo que eso sucede en todas las generaciones. La nuestra es distinta porque pasan cuarenta años repetidos y de momento llega uno que es distinto, y nos pilla a nosotros que no sabemos qué ha pasado en esos cuarenta años anteriores; luego resulta también que la gente que tienes alrededor va cambiando, el entorno va cambiando, la familia va cambiando y todo va cambiando. Resulta que del 75 al 97 se ha configurado un entorno a tu alrededor completamente distinto. Bueno eso era, gracias.

Jesús Cracio.—Has tocado un tema que yo tenía por aquí también medio anotado. Es algo de lo que a mí ya no me gusta nada hablar, porque lo tuve tan vivido en su momento. Pero creo que es necesario recordar que hace veinticinco años había una censura de todo tipo, teatral, ideológica y que los autores de esa época eran autores que estaban castrados ya desde su misma escritura, quiero decir que tenían que escribir de cara a que su texto pasase censura.

Quiero preguntaros respecto a eso, generalmente cuando se empieza siempre tenemos un maestro cercano, yo puedo hablar de mis comienzos en el teatro y entonces recuerdo Joglars con «Mary D'Óus», recuerdo Goliardos con «Juan de Buen Alma», recuerdo espectáculos de cuando yo tenía dieciocho, diecinueve, veinte años, recuerdo «La sesión» de Pablo Población con el TEI dirigido por José Carlos Plaza, el grupo «Bululú» con «El mito de S Segismundo», que lo dirigía Malonda, entonces en esos diecinueve, veinte años hubo espectáculos que a mí me definieron un carácter teatral. Os pregunto: ¿ha existido para vosotros algún maestro cercano, al-

gún espectáculo, algún montaje o alguna lectura de obras que hayan determinado vuestra escritura?

Yolanda Pallín.—Es que ya te has ido, has hablado de la censura, has hablado de las influencias...

Jesús Cracio.—Pero tenía que ver una cosa con otra.

Yolanda Pallín.—Bueno, empiezo con el tema de la censura e intentaré también que tenga que ver con lo otro. Yo creo que seríamos un poco tontos si pensáramos que ahora mismo no hay censura, porque es la peor de las censuras, es la censura económica, mientras no haya unas instituciones que tengan una idea clara de lo que pueda ser una política cultural, de qué sentido tiene hacer política cultural, de por qué es conveniente o por qué no, evidentemente tenemos la política cultural al final que votamos en las urnas, porque esto es una democracia, a lo mejor tenemos la política cultural que nos merecemos, pero yo creo que es un debate muy importante, el saber por qué hay que hacer política cultural.

Jesús Cracio.—Bien, pero cuando hablas de censura, censura económica claro, defínete más, si puedes.

Yolanda Pallín.—Por supuesto. Nosotros, ¿qué posibilidades tiene un autor joven?, ¿de qué?, ¿qué quiere un autor joven?, puede querer que le lean sus amigos, hacer fotocopias y se las pasan, puede querer que le lea un pequeño público más grande dentro de los profesionales, porque el teatro no se lee, el público no lee teatro, y entonces tenemos una serie de publicaciones periódicas, «Primer Acto», revista de la ADE, revista «Escena», que publican textos teatrales, y luego sota caballo y rey. Sabemos las editoriales que hay, en las que se puede editar, hay algunas instituciones que publican textos independientemente de sus publicaciones periódicas, la ADE, la Asociación de Autores, la SGAE y también está el estreno, ¿cómo se estrena?, ¿qué hay que hacer para estrenar?, pedir dinero al Ministerio, ahí hay una criba evidentemente, una criba que puede tener que ver con lo estético, que puede tener que ver con lo político, que puede tener que ver con la trayectoria. ¿Cómo empiezas?, ¿cómo arrancas?, evidentemente si hay una institución como el Instituto de la Juventud que concede un premio, y además promueve un estreno, ya tenemos un autor que ha estrenado, ya tenemos una posibilidad de continuidad, pero también tenemos que tener cuidado por que puede haber ahí un tope, es decir, a mí me dan el Bradomín, estreno con el Bradomín pero mi estética es peligrosa ¿y qué hace la privada?, no estrenarme nunca, esta es la gran censura, sí, sí, la gran censura.

Jesús Cracio.—Censura, el mercado, sus leyes, pero yo creo que son dos cosas distintas.

Antonio Álamo.—El éxito de un artista siempre depende de dos factores, uno es su talento y otro su cierta habilidad social o suerte, o como lo quieras llamar, y eso pasa desde siempre, es decir desde los pintores barrocos, incluso los poetas barrocos que también dependían muchísimo de la corte, y nosotros dependemos de algo que, en principio, puede ser más democrático que es un público. Y me parece que es una buena dependencia, esta dependencia a mí no me pesa.

Yolanda Pallín.—Pues a mí sí me pesa, porque no creo que sea una dependencia real, es una dependencia que está por encima de nosotros, que son estructuras muy sólidas de capitalismo, es mi opinión. Yo creo que a la gente, para eso está la educación, tenemos «Tómbola» y tenemos la posibilidad de ir a la Filmoteca.

Antonio Álamo.—Pero Yolanda, yo creo que la opción que tú has tomado como escritora es no hablar a ese público, a un público masivo, sino que tú has pensado que tu público es inteligente, y tienes todo el derecho a pensarlo, que el público es inteligente y si te basas en que ese público ya no es ese público, en ese sentido vuelvo a la idea de que tu pensamiento es marginal, no el pensamiento dominante.

Yolanda Pallín.—Mí público tiene que saber que existo, por ejemplo eso es una censura.

Jesús Cracio.—Bueno, sigamos, por favor, pero un segundito, quería aclarar una cosa. Son censuras absolutamente diferentes. Cuando planteaba que hace equis años había una censura absolutamente radical, ideológica, yo he tenido que hacer pases de censura como actor delante de un censor porque iba a representar. Tenía que representar a las ocho de la tarde y entonces tenía que hacer un pase de censura a las doce de la mañana, para que el censor viese lo que yo iba hacer a las ocho, eso es la censura, jeso es la censura; estoy de acuerdo con lo que dice Antonio, hay otro tipo de censura, hay la censura castrante desde el folio, me explico.

Borja Ortiz.—Yo creo que existe igualmente.

Jesús Cracio.—Si uno pretende ser realista desde el folio sí, sí, y sigo, pero quería aclarar que son censuras diferentes, totalmente diferentes.

Antonio Álamo.—Si no quieres ser censurada lo que tienes que hacer es escribir para la tele, si te dedicas al teatro, en el momento que tú te dediques al teatro estás hablando de una escritura marginal, creo que una per-

sona debe darse cuenta de que si está escribiendo para teatro está al margen de la sociedad, te marginas a ti misma.

Alfredo Carrión.—Yo como estuve en el Ministerio de Cultura dos años, para mí sería aburridísimo entrar en ese debate, no, y además porque parecería una cosa que decía antes y la digo diciendo ahora. Pero me sigue llamando la atención que cuando uno critica las instituciones por su política cultural sólo cita al Ministerio de Cultura, que ahora y antes será el más pobre de Europa. Os recuerdo que hay un Estado autonómico, y lo digo porque todavía vuelvo a oír lo mismo, el Ministerio no tiene política, y entonces yo dejaría ese tema de que se censura en las ayudas, en las subvenciones.

Las políticas se hacen en un momento, quiero decir la política incide en la realidad, cuando la realidad cambia hay que cambiar la política, eso era antes; ahora es un continuo, y la política también puede cambiar la realidad, por supuesto, pero quiero decir que en cuanto cambia la realidad, si la política cambia la realidad, la realidad ya es distinta, y hay que hacer otra política es decir, es la pregunta que yo hago.

Porque el problema de por qué no estrenan las privadas, y vuelvo a decir que estos debates suelen ser muy endogámicos, porque también el teatro es una industria y uno tiene la sensación de que van a perder dinero, y lo digo a favor de los autores, yo veo mucho teatro y me desespera, aunque para mí desde el momento que estoy en la SGAE todos los autores son iguales, pero como persona, soy persona antes que nada, hay cosas que me gustan mucho y otras que tienen éxito que a mí personalmente no me gustan nada. Y es que yo creo que también introduzco en el debate un aspecto que podría ser interesante, creo que cada obra tiene su público, luego hay muchas obras que podrían tener su público. Cómo o por qué mecanismos de promoción en el teatro, investiguemos también un poquito en eso, yo estoy seguro, o quizá será porque a mí me encanta, intentar garantizar un poco de éxito con un planteamiento desde el punto de vista industrial de esa productora, que ha hecho esa producción y ha de imaginar, hacer un ejercicio previo de venta de ese producto.

Carla Matteini.—El tema de la censura hay que aceptarlo, tenemos censura y no se trata de la picaresca, de las prohibiciones, de algo que es agua pasada, porque por supuesto que existe un tipo de censura. Quien no quiera ver eso, que además es una censura mucho más sutil, no digo que sea peor o mejor, sino que no actúa de una forma tan directa, no obliga a hablar en claves, no obliga a buscar una analogía, ya no tenemos que hacer

esas cosas, que nos enseñó Buenaventura de Cali. Eso ya no es necesario, pero la censura económica de los años del liberalismo y del capitalismo es tremenda, es una censura ideológica, no económica. No podéis decir tú eliges el hacer televisión o hacer un público, porque desde las instituciones, y yo no veo que aquí nadie haya nombrado al Ministerio, se habla de las instituciones porque existen, y son las que tienen la obligación de posibilitar que autores de este tipo lleguen al juicio del público y que el público los conozca. Es que no se produce el que yo haya oído a un autor decir: yo quiero que el público me conozca y me quiera, eso no es generación espontánea.

Es que para eso están, y que nadie se dé por aludido, es que nos tenemos que dar por aludidos todos, los estudiosos, los que escribimos, los que estamos en un momento de gestión, porque en un momento de gestión a lo mejor hemos estado todos, o casi todos, y entonces no hemos sabido asumir esa responsabilidad.

Y lo que no se puede pedir es que un autor elija así: quiero hacer algo que llegue al público y que sea un gran éxito comercial, o quiero seguir haciendo un teatro marginal. Marginal, una palabra odiosa para un teatro difícil. Porque en teatros institucionales, franceses o ingleses, se emplea espacio para un teatro de investigación que es lo que ayer discutíamos. Por qué el gran Shakespeare o el gran clásico español y no puede haber una obra de Mallorca o una obra de Itziar en otro espacio.

Porque otro teatro y otra estética conlleva otra manera de producir y eso es ideología también, entonces tampoco se puede decir que la empresa privada, aventuras privadas, ¿pero qué es eso? Primero, el teatro no es una industria, no sólo no es una industria, no lo puede ser, y menos en un país donde no se ha posibilitado que sea una industria, y se ha hecho una buena política cultural durante unos años. Pero esos premios no pueden confundirse con las infraestructuras, con esas posibilidades de conocimiento de otras dramaturgias, eso es algo que yo llevo quince años diciendo, no es de ahora, es decir, los centros de las comunidades, los centros institucionales no pueden hacer sólo los tres montajes de recuperación del acervo de esa comunidad o recuperación de las tradiciones de esa lo que sea, la lengua por encima de todo, sino que también tienen que dar a conocer lo que las privadas no van a dar nunca, ni ahora ni nunca. Cómo van a dar a conocer, digamos espontáneamente, este teatro. No hay un empresario teatral que se

arriesgue a producir «Dedos» o «Umbral», o que se arriesgue a producir cualquiera de estas obras, es decir condenados a La Cuarta Pared.

Entonces no nos engañemos a nosotros mismos, ni unos a otros, hablando de maximalismo, las cosas son como son, no es una opción libre Antonio, para nada es una opción libre, es siempre una opción inducida. Quiero decirte, que en televisión se gana más y si se llega al público no es algo que uno descubre y es libre para optar a ello, es que está muy inducido, muy canalizado y muy dirigido, que parece que hablas de los años sesenta, pero es que es así.

Alfredo Carrión.—Sólo quería dar un dato real, los presupuestos de las Consejerías Autonómicas y de las Concejalías de los Ayuntamientos son infinitamente más altos que los del M^o de Cultura. Ese dato porque básicamente estoy de acuerdo con lo que tú has dicho, pero que no se olvide ese dato, cuando se hable de las instituciones.

Itziar Pascual.—Yo quería recordar aquí una entrevista preciosa de un empresario madrileño. Os hablo de 1929, la entrevista está recogida en un periódico madrileño y el periodista le pregunta si lee a los autores jóvenes; dice sí, cómo no, y además creo que en este momento hay autores teatrales de mucho interés, precisamente me ha venido a ver un autor que se llama Federico García Lorca (sic), entonces a ver si conseguimos estrenar. Pensando un poco, por ejemplo, en todas las dificultades que tiene García Lorca para estrenar «Mariana Pineda» en Madrid, para conseguir que un empresario privado estrene una obra después de haber tenido un fracaso como el «Maleficio de la Mariposa» te das cuenta de que la historia se repite, que la historia tiene que ver en este momento de la producción teatral madrileña con esos conceptos.

Jorge Díez.—Si queremos entendernos no podemos poner en el mismo plano las dificultades de toda índole que sufre un autor para estrenar con la existencia de la censura. Es preciso acotar las distintas épocas y el propio significado de las palabras.

Carla Matteini.—De alguna manera hay una censura económica permanente a través de las leyes de mercado, que es lo que yo comparto con Yolanda. Lo podemos llamar también circuitos cerrados.

Jorge Díez.—Claro, podemos llamar a cada cosa lo que es, falta de industria teatral o lo que quieras, pero hay que precisar en cada caso.

Jesús Cracio.—Perdón, más que censura, lo que no existe desde hace muchos años es una política teatral correcta en este país. Porque no podemos

mantener que existe censura, porque un programador no te programe un espectáculo que tú crees que es bueno.

Carla Matteini.—Es que se trata de algo más sutil.

Jesús Cracio.—Ya, ya lo sé. Pero intentando cerrar este asunto voy hacer referencia a un hecho particular muy concreto. Yo he escrito un espectáculo a partir de textos de otros autores, he hecho lo que me ha dado la realísima gana, he puesto un millón de pesetas de mi bolsillo y la obra ha estado dos años por España. No puedo decir que haya tenido ninguna censura, he puesto mi dinero, he hecho el espectáculo que he querido y durante dos años ha estado rotando por España y por parte de América, ¿puedo decir que he tenido censura? No, de ninguna manera.

Paco Sanguino.—De todos modos, yo recuerdo que se iba a estrenar una obra de este amigo (Rafael González) y mía, que Pentación iba a producir y que estaban los presupuestos aprobados por la Generalitat Valenciana. Estábamos en diciembre, en enero cambia el equipo y dicen que llaman a Madrid y: no, no, esto no se hace. No sé, me río de Franco, es decir es para reírse, ¿no?, que me digan qué es censura y qué no lo es pues me da igual si digo censura de hecho y no de derecho como era antes, que era de derecho pues ahora es de hecho, ¿qué diferencia hay?

Jorge Díez.—Una diferencia básica, y no precisamente menor desde el punto de vista del autor, ¿no te parece?

Paco Sanguino.—No, a mí me da igual, creo que a los autores les da igual, porque como era la gente que había estado en la cárcel, que había luchado por la democracia y que habían sido los detenidos, los que se vestían de guardias civiles, y todas esas historias tan bonitas que cuentan, y luego llegaban y hacían tres cuartos de lo mismo. Quizá no todos, pero muchos sí, los grandes defensores de la democracia y todo aquello. Y ves con veinte, veinticuatro años, que ahora está de director en tal sitio fulanito o ese otro, ¡con lo que luchó contra Franco! ¡Qué bien!, ¿no? Pues no, aunque ahora no sé quién está, la verdad.

Jesús Cracio.—Bueno, antes intervino Borja partiendo de la pregunta sobre quiénes habían sido los maestros, y creo que por ahí deberíamos continuar el debate. Me parece más interesante entrar en la creación que siguiendo dando vueltas al tema de la censura.

Paco Zarzoso.—Más que las influencias a veces una generación se fija en lo que no somos, lo cual también puede dar alguna clave. Quizás también el teatro que a mí me gusta, y a mis amigos de mi edad y de mi entorno.

Creo que este teatro que nos gusta no es un teatro de la incomunicación. Tú has dicho, Jesús, que los jóvenes estamos siempre con el tema de la incomunicación, pero pienso que no, hay un gran volcán de necesidad de hacer monólogos, donde los personajes tienen una gran dificultad para comunicarse, pero creo que entre los autores que más me gustan de esta mesa, lo que me encanta es esa necesidad de decir. Beckett dejó paralizados silencios absolutos porque no había nada que decir, y de pronto aquí hay silencios porque no se sabe cómo decir, pero hay una gran necesidad de decir algo. Entonces cuando se dice: hacéis teatro de la incomunicación, creo que no se acierta. Me parece que tampoco somos surrealistas, porque creo que hay una especie de mitificación de la realidad, partiendo de lo cotidiano para llegar a lo inédito desde lo pequeño, y también es algo que me gusta.

Quizá otra generación anterior tenía que buscar, no había tanto una mitificación de la realidad, sino que había que reinventar un mundo y a partir de ahí crear metáforas para buscar un enemigo, creo que ahora hay una especie de mitificación de lo real, de lo cotidiano. Bel ha comentado la idea del *zapping*, creo que estamos en una época absolutamente enloquecida, entonces somos fragmentarios, tremendamente fragmentarios, porque estamos en una época completamente fragmentaria, enloquecida. Y nuestra cultura depende de la televisión; yo mismo hay veces que veo un programa de telebasura, y eso me influye ¡porque es tan bestial lo que estas viendo ahí! Igual que Thomas Bernhard me puede influenciar la telebasura también, y creo que no hacemos piezas bien hechas en el sentido de la pieza acabada sino que nuestros personajes son polifónicos, hay varias voces, no hay una única voz, no hay el conflicto aristotélico clásico; quizá tampoco somos absurdos porque, precisamente, como hay una mitificación de lo real la situación siempre parte de un estímulo, de un estímulo de lo real. Y aunque no construimos las piezas bien hechas sí creo que hay una necesidad de investigar en lo formal, en crear estructuras, en buscar, pero se trata de estructuras que no vienen sólo del teatro sino que derivan de un programa de Argüñano, de una novela o de un anuncio televisivo. Persiste la necesidad de dar un orden, pero rompiendo las estructuras del teatro aristotélico y el teatro caduco en ese sentido. Lo que hay es una especie de lógica volcánica, ¿no? Un volcán y una necesidad de, al mismo tiempo, darle un orden, como el orden de un juego, porque el teatro a fin de cuentas es un juego.

Antonio Álamo.—Lo que ocurre es que en último término lo que ha dicho Paco es que todo nos influye. No puedo estar en desacuerdo, pero al mismo tiempo también puedo estar de acuerdo con Borja en cuanto a los tres grandes que ha citado, aunque precisamente no son autores sino directores. Pero, por otro lado, yo nunca he estado en un taller, quizá una semana o dos con Sanchis, y fue una experiencia muy buena, y sin embargo yo de alguna manera vengo del sur y no me puedo sentir demasiado identificado con algo que ha sucedido básicamente en Madrid y Barcelona.

Yolanda Pallín.—Influencias así, en general, sí, estoy de acuerdo con Borja. No podemos obviar el mundo del audiovisual, por ejemplo, los anuncios y los videoclip, que te cuentan una historia absolutamente completa en cinco segundos: ¡pum, pum, pum! y te lo han dado todo. Eso está en nosotros y creo que además tenemos una especie de receptor implícito, algo que hace que nosotros estemos absolutamente convencidos de que eso se va a entender, de que hay gente que ya está en esa clave, en ese nivel. Además tengo la sensación de que todas las artes han evolucionado más rápidamente, que el cine consigue cosas que formalmente son pasadas, que quizá el cine de David Lynch no es mayoritario, pero tiene un grandísimo público contando historias, como la última película, terriblemente ambigua, confusa y misteriosa, inexplicable. Y sin embargo el público de cine ya está ahí, y el público de teatro está un poquito más atrás.

Nosotros lo hacemos inconscientemente, ni siquiera a veces lo reflexionamos, tal vez el taller te da oportunidad para la reflexión, para saber que estás haciendo ciertas cosas y por qué las haces, para razonar, para racionalizar algunas cosas. Yo tampoco he hecho talleres hasta hace muy poco tiempo, pero también he empezado a escribir hace bastante poco tiempo. Estoy muy influida sobre todo por una relación con un director y con la gente de su grupo. Está ahí al fondo, Eduardo Vasco. Trabajar con él me ha influido mucho en la manera de escribir.

También pienso que tenemos una especie de sensación de que todo material puede ser utilizado en teatro, no desperdiciamos otros materiales y tenemos una gran libertad, probablemente porque decimos: bueno, queremos estrenar, pero si no se estrena ahí está, por encima de todo, el texto. Y no se nos caen los anillos si de repente hacemos una función en la que todo son monólogos, o en la que los diálogos son monosílabos, o sea que no tenemos miedo de meter la pata.

Paco Sanguino.—No cabe duda de que se aprende más de los errores. Creo que está todo tan sabido por todo el mundo, y que todo vuela y que todo se sabe en cuestión de horas que lo que te apetece en ocasiones es obviar todo eso, y de que sea para ti, que sea para los tuyos. Es como la moda de tener tu grupo favorito hasta que es famoso, ¿no?, y cuando ya es famoso que sea de otros. Y creo que hay que trabajar en esos espacios marginales, en el sentido de no contradecir a nadie sino porque otros no lo hacen.

Rafael González.—Cuando antes se hablaba de las constantes o de los autores de la supuesta generación Bradomín, has mencionado que hay bastantes monólogos, entre otros uno mío, y también con la relación con lo dramático y lo lírico, además de la clara influencia del cine. En lo que a mí respecta, si algo me ha influido muy poco a la hora de escribir teatro ha sido la literatura dramática en general, salvando por ejemplo uno de los nombres que decía Borja, el de Mamett, y algún autor norteamericano anterior como Tennessee Williams. Últimamente sí que es cierto que quizá no lo que más me influye sino lo que más ocupa mi tiempo de lectura son los autores de ahora, porque son mis amigos, es el caso de Borja, de Antonio, de Yolanda o de Roberto García, que tiene un texto excelente que se llama «Scout» y que es de lo que más impacto me ha causado y no tengo más remedio también que leer lo que escribe mi amigo Sanguino. Mis influencias casi todas provienen del mundo de la narrativa y del mundo cinematográfico, del mundo de la narrativa latinoamericana que es la que durante mucho tiempo ha ocupado mi mesa de noche, y sobre todo el cine. Del teatro la verdad es que no hay ningún autor, ninguna obra del teatro español anterior a los autores que están aquí que creo que me haya impactado hasta el punto de decir: este autor me ha influido claramente. No, es sobre todo influencia de la narrativa y del cine.

Roberto García.—En general yo coincido bastante con la gente más o menos de mi edad, la gente que se mueve un poco más o menos en mi misma onda, y que, salvo como el caso de Mamett y alguna otra cosa, estamos más influidos por la música, la televisión y el cine.

Borja Ortiz.—Yo quería subrayar el valor del ritmo. Me ha sorprendido muchísimo, leyendo a toda la gente de esta generación y a estos amigos, que siempre se escriben cosas desde el fragmento, se olvida mucho el acto. Casi ninguno de nosotros escribe por actos, escribe por escenas, que es una forma de organizar la obra, pero también es una forma de organizar la realidad y sobre todo de interpretarla.

Y creo que esa diferencia en la manera de estructurar las obras nos está dando una manera de contar el mundo, en la que no nos hemos puesto de acuerdo, pero prácticamente todos estamos intentando una manera diferente de estructurarlas. Ayer me contaba Paco cómo él, por ejemplo, suprimía los oscuros entre escena. Ahí retomo el hecho de que todos estamos educados en una lógica visual dada por el cine o por la televisión antes que en una lógica teatral. Todos hemos visto antes películas en la televisión o en el cine que obras en el teatro, por lo menos los de provincias, porque yo vengo de provincia también y no iba al teatro por que no había; hasta que no me fui a vivir a Madrid. Entonces esa educación sentimental se hacía a través del cine o de la televisión, y enlazo con lo que decía Yolanda, acerca de que el público está acostumbrado a ver esas cosas en cine pero no está acostumbrado en teatro. Ahí tenemos un grave error, no estoy en absoluto de acuerdo, no creo que el público de teatro este atrás, porque la persona que va al teatro es la misma que también ve la televisión o ve el cine y que está conectada a internet.

No creo que haya una especie de fragmentación, por eso cuando escribo una obra me planteo que la escribo para un alguien que acaba, por ejemplo, de salir de ver una película de David Lynch y que sabe reordenar los fragmentos que le han dado. Y por eso yo reivindicó mis fragmentos, porque pienso que ese señor ya lo ha visto en cine e igualmente lo puede ver en teatro.

Respecto a lo que acaba de decir mi amigo Rafa, y es muy personal, a mí me influyen mucho las formas del cine, la manera de contar las historias. Discrepo contigo, sin embargo respecto a las historias en sí pues siempre que encuentro historias que me llegan muy dentro son de teatro. Leo mucho teatro y me gusta cómo las cuentan en cine, pero el cine al que tengo acceso en general me gusta mucho como lo ha contado pero no lo que me está contando. El cine es una influencia absolutamente indispensable en cuanto a la forma pero en cuanto al fondo no, no veo películas que me afecten ahora mismo como las obras teatrales que leo.

Yolanda Pallín.—Temáticamente también rescataría la influencia de la prensa. He escrito alguna cosa con recortes de periódico. Concretamente, tengo una carpeta en la que voy guardando recortes y luego seleccionando algunas cosas que ya han salido o que saldrán.

Borja Ortiz.—Otra cosa, hay mucha gente que nos acusa de antirrealismo, de huida de la realidad o de ocuparnos de conflictos formales que no

tienen nada que ver con lo que esta pasando. Creo que todos somos conscientes de que la manera de contar una historia es la historia, entonces estoy completamente de acuerdo contigo; a mí cuando me dicen realista sacos los guantes de boxeo, porque es una estética muy determinada y yo no me considero nada realista, detesto el realismo entendido en su sentido más estricto. Pero tampoco me siento antirrealista, siento que tengo una conexión con la realidad, quiero dirigirme a la gente contándoles las historias y cuando abro el periódico pienso: a mí esto no se me ocurrirá jamás, o sea que las historias del periódico son las mejores, lo que pasa es que quiero contarlas de una manera, como decía Heiner Müller en una cita que yo la pongo ahí como en un frontispicio, una historia con pies y cabeza ya no puede responder a la realidad.

Rafael González.—Después de lo que habéis dicho, lo que vemos, o lo que yo veo, es dónde me quiero situar como autor teatral. Precisamente ahí en las antípodas del autor literario, yo transcribo sólo un diálogo. Es más, cuando me siento y veo una escena probablemente ni oiga lo que dice el actor ni me fijo en lo que hace, me interesa más escribir sobre lo que hace, o por lo menos tenerlo tanto o más en cuenta que lo que dice. Es decir, si no dice nada yo soy tan autor como si tengo un personaje que habla por los codos, ahora somos más guionistas que directores de escena.

Yolanda Pallín.—Solamente una cosa, creo que en un sentido también todos somos más conscientes de lo que es el hecho teatral, que aunque estemos en casa solos escribiendo contamos con el director, o pensamos en una posible puesta en escena en la que el director va a resolver muchas cosas. Ello a pesar de que para mí el texto, yo soy de texto, es muy importante, y la materialidad del texto, y la densidad.

Borja Ortiz.—Así es, no solamente el texto, desde la autoría te planteas otros signos escénicos y, por ejemplo, puedes hablar de una acción que no es texto, dices: pasa esto, esto y esto, que es una acción tan significativa como que te imagines un monólogo, pero eso creo que tiene mucho que ver con lo que dice ella. No todos, pero sí la mayoría, venimos del teatro como actores, como directores o como lo que sea, y trabajamos juntos a gente de teatro, asistimos a los ensayos, re trabajamos o estamos con el director y ahí está lo que tú dices, que yo, por ejemplo, también soy muy literario, pero sabiendo que la palabra literaria tiene que tener un valor y si la pongo es para algo, pero soy consciente de que hay otros miles de signos que tengo

que controlar y en ese sentido creo que hay una reivindicación de la vuelta a la palabra pero no a una palabra vacía.

Jorge Díez.—Una cosa que me ha llamado la atención y en la que habéis coincidido todos cuando se hablaba de influencias, es lo que tú, Borja, has llamado educación sentimental en el mundo audiovisual, de la cultura de masas. Yo echo en falta que no hay ninguna referencia, como en otros momentos históricos en la creación teatral, a otras disciplinas como las artes plásticas y la música contemporánea. Quizá el propio predominio de la cultura de masas deja esos territorios al margen. No habéis hecho referencia a ninguno de ellos, ni a la música contemporánea ni a las artes plásticas. Ni como influencias ni como diálogo creativo con otros artistas, algo que en otro momento se ha producido de una manera casi natural.

Paco Sanguino.—Sí, yo he hablado de la música.

Jorge Díez.—No, esa referencia ninguno la habéis hecho, porque ese contexto que tu decías y del que te has impregnado es el de la cultura de masas, de los medios de comunicación, del audiovisual, pero nunca el de los nuevos lenguajes en artes plásticas o música contemporánea, con los que presumiblemente podríais dialogar estéticamente, incluso, tener amigos que trabajan en ellos.

Paco Sanguino.—La influencia de la música popular, que es la de mi entorno, pero no sólo en teatro sino cuando leía a Ray Loriga, o escuchaba a David Bowie o Elvis Presley, porque el cine de nuestra generación en Estados Unidos es Elvis Presley, no la música contemporánea, la música culta, sino todo lo popular.

Jorge Díez.—Por eso decía que era común, igual que la falta de referencias a quienes están investigando y creando en terrenos que quizá no son los comerciales, desde luego no son los de la cultura de masas. Me refiero a la música, a las artes plásticas, a la videocreación o al arte en la red, en internet. Esas referencias no existen o no os interesan, parecen compartimentos estancos.

Paco Sanguino.—Sí que las hay. A la hora de trabajar, por ejemplo en el vestuario, yo he introducido referencias al pop-art, a Warhol, a Lietchensstein..., pero sí te das cuenta lo que hacen es muy parecido a lo que hemos leído en los tebeos. Todo ello está, lo popular, todo lo pop, pero como es un referente común, quizá compartido por todos, ya para qué vas a comentarlo.

Jorge Díez.—Me estás hablando de las imágenes convencionales de la cultura de masas que en un momento determinado fueron incorporadas por una corriente de las artes plásticas, efectivamente por eso, porque era lo común, los tebeos que citabas, pero que se trabajó desde los códigos de las artes plásticas y dialogó con otras tendencias y planteamientos. Yo ahora me refiero a nuestra propia contemporaneidad, a quienes están trabajando actualmente en estos terrenos.

Yolanda Pallín.—En este sentido yo creo que coincidimos con la música contemporánea y el arte contemporáneo en la estructura, que es lo esencial, porque la cuestión temática a veces tiende a la abstracción y nosotros aunque se ha atendido a la abstracción,...

Jorge Díez.—Y al fragmento, como decíais.

Yolanda Pallín.—Claro, esa es la influencia más de lo esencial que lo temático, nosotros estamos más cercanos a un arte argumental, contamos historias, de una manera o de otra, más precisa o menos precisa.

Jesús Sastre.—En el debate que estoy escuchando noto como una contradicción que a mí me gustaría aclarar. Vosotros, nuevos escritores, jóvenes escritores, tenéis una enorme fascinación por el mundo audiovisual, evidentemente no puede negarse que el mundo audiovisual invade la vida en todos los niveles. Pero la contradicción radica en que el mundo audiovisual tiene unos lenguajes totalmente diferentes al teatro, y lo que ocurre es que vosotros intentáis incorporarlo, aunque insisto, tienen unos códigos o lenguajes que difícilmente van a poder incorporarse porque técnicamente son sumamente distintos. Entonces condicionáis una cosa tremenda, que es vuestro planteamiento ante el teatro, por un referente ajeno, por ejemplo, tú has dicho: a mí el realismo no me interesa, pero ¿cuántas películas has visto que no estén basadas en el realismo?, el noventa y nueve por ciento son realistas, y lo digo sin ánimo de molestar, pero es que el teatro que estoy viendo últimamente es *light*, es muy aburrido, ¿por qué?, porque se despegas de esa realidad. Entonces, creo que sí sería interesante volver a plantearse el eterno problema de la función del teatro.

Borja Ortiz.—Pero mira la lista de temas que te han dado del premio Marqués de Bradomín. No creo que se pueda decir que en los desastres del amor, la marginalidad y otras treinta cosas más que se han dicho, puedan ser *light*.

Jesús Sastre.—Podemos hablar de la manera como se plantea, incluso qué forma es la más acertada.

Borja Ortiz.—No, yo entiendo que la manera de contar una historia es la historia.

Jesús Sastre.—De los contenidos creo que sería interesante hablar, por ejemplo, pues no veo elementos de ruptura de los esquemas en el teatro, no veo destapar las contradicciones de la sociedad, sus conflictos, veo más los conflictos personales de los individuos, todo ese contenido de la incomunicación, del surrealismo, del absurdo, que a mí me encanta, pero no lo veo realmente, y que muchas veces el cine con muchísima valentía los afronta, con un lenguaje absolutamente rompedor, y yo ese lenguaje no le veo en el teatro. Rompedor como la música rock, es que lo que decía antes Paco Sanguino, porque si utilizamos un lenguaje de verdadera cultura en el teatro a lo mejor no lo entiende nadie.

Ahí volvemos otra vez al tema de la autocensura, pero es que se ha perdido, a mi juicio, o se ha difuminado la función del teatro. ¿Es una recreación de enriquecimiento propio y de quien lo hace?, ¿es un quererse juntar con los que coincidimos en tal y cual planteamiento?, ¿o hemos tirado la toalla frente a la posibilidad de recuperar al gran público para el teatro? Porque yo estoy convencido de que los teatros se pueden volver a llenar cuando los lenguajes sean de nuevo los del teatro, con todas las innovaciones líricas y tecnológicas que se quieran, pero que se planteen en el escenario temas verdaderamente de ruptura, desde el inicio de los conflictos de la sociedad, de las contradicciones de los individuos con la sociedad. Perdonadme, pero todo esto lo veo muy alejado, muy diluido en el teatro que habitualmente se representa.

Antonio Álamo.—No estoy de acuerdo, en el teatro de Yolanda, de Borja o de Paco, quizá sea difícil verlo, pero desde luego el acceso a esos aspectos está y el contenido creo que es muy potente, no corresponde en absoluto con nada de lo que has dicho, es mi opinión.

Mariano de Pablo.—Simplemente una curiosidad que no paraba de rondarme por la cabeza mientras os estaba oyendo. Hace setenta y cinco años, cuando tanto se hablaba de la crisis del teatro y de que el teatro se hundía, un escritor alicantino repitió en la prensa y en sus libros constantemente que la salvación del teatro estaba en el público, que el cine no era el enemigo del teatro sino el que le daría la capacidad de enriquecimiento, de antirrealismo como forma, no como contenido, de abstracción en el tratamiento de síntesis a la hora de contar, de dinámica cuando se cuenta. Ese escritor se llama Azorín y de verdad que es impresionante ver cómo eso que

os estoy diciendo ahora en relación a otras cuestiones tiene todas esas características que él intentó llevar a la escena, y que no consiguió de ninguna manera. Pero desde el punto de vista de lo que puede suponer un arte nuevo, como salvación de un arte que él sí piensa que ya está llegando en esa forma a las últimas, pienso que es realmente impresionante el ver cómo coincide con lo que estamos debatiendo.

Nel Diago.—Hay una palabra que hemos evitado durante todo el debate, que es la palabra posmodernidad, nadie se ha adscrito aquí en la mesa a la posmodernidad, la hemos eludido, la hemos dejado de lado, por lo menos el término, el concepto. Y creo que habría que recuperarla porque una de las cosas que permite precisamente esa posmodernidad entendida como el fin de los grandes relatos quizá es lo que tú no encuentras en esos textos.

Es decir, no hay un texto que pudiéramos llamar canónico que inaugura una nueva etapa, no hay nadie que haya escrito hoy todavía «Luces de Bohemia» o «La casa de Bernarda Alba», pero a lo mejor la clave es esta disparidad, porque aquí estamos hablando de nosotros, pero ¿existe ese nosotros realmente como grupo generacional? Porque cada uno cuando ha anunciado desde dónde escribe resulta que sus referentes son muy variados porque viven en Madrid, o porque viven en Barcelona, Valencia o Alicante, porque unos insisten en la televisión, otros en el cine. Pero son referentes distintos, y la forma de escritura tampoco es única, son también diferentes, en algunos pesa mucho el silencio y en otros es el exceso de palabra, es decir, hay una pluralidad, que a mí es lo que me gusta y me entusiasma. No hay ya un modelo canónico sino diversas formas de expresión, y esas diversas formas me despiertan la curiosidad, el interés, me hacen ver algo distinto, algo nuevo.

Y por eso los leo y voy a ver sus funciones siempre que puedo y, además, los promuevo desde la enseñanza, dando como lecturas obligatorias sus textos. Algunos me resultan más accesibles, los de Paco y Rafa porque me los envían, o los de Zarzoso o Roberto García, o los de Valencia, pero los de Madrid y Barcelona, incluso el Marqués de Bradomín, no llegan fácilmente a Valencia, a las librerías, ni siquiera a las de Madrid. Cuando hablo de promover recuerdo, por ejemplo, la satisfacción que sentí un día al bajar al metro en una estación de Santiago de Chile y ver un anuncio de una obra que se llamaba «Metro», de Sanguino y González. Es emocionante para mí, también el que de repente una alumna de doctorado chilena, que acababa de llegar una semana antes, le presento al señor Paco Zar-

zoso, que había venido a ver una obra a la Universidad, y exclamó: ¡Paco Zarzoso! entusiasmada. ¿Por qué? Por que resulta que habían montado «Un hombre, otro hombre», y habían montado «Metro», porque yo llevé el libro editado por la Muestra y lo había depositado allí, en una escuela de Chile. Y montaron «Notas de cocina»; y este año han montado «*Quan els paisatges de Cartier Bresson*» de Josep Pere Peyró, que llevé en manuscrito. Es decir, que incluso siendo periféricos se puede llegar hasta la otra punta del mundo, entre otras cosas porque allí en Chile también hay gente que tiene la misma edad, las mismas ideas, unos mismos referentes, y están haciendo un mismo tipo de teatro. Y cuando digo Chile, puedo decir Argentina o México, es decir, que no es cuestión únicamente nuestra.

Alfredo Carrión.—En relación al tema del teatro visual, teatro de texto, plantear el texto tiene un valor literario, pero a la vez es un proyecto de representación, que no es unívoco, no es único, me refiero a las relaciones con los directores de escena y a ese dicho de que el mejor autor es el autor muerto, también aplicable a la música. Y luego decir otra cosa: cuando se habla del rock ahí hay una industria cultural muy consolidada y totalmente asimilada. Me llama la atención que a veces textos teatrales que prometen ser rompedores son muy convencionales en cuanto a música incidental. Y por último decir que una cosa es que no nos guste ese tipo de teatro y otra es que uno lee los textos de la República y había polémica, hoy hay un escrúpulo a llamar la atención, a hacer cualquier ruido. Pero os aseguro que hay autores teatrales que llenan teatros y proyectos de producción que son rentables. Algunos hasta sin subvención, y tengo datos. Es obvio que aquí de ese tipo de teatro ni se habla, pero lo que yo traigo a colación es que jamás haya una crítica al respecto, la tensión de mostrar en público los desacuerdos profundos que quizá se manifiestan en privado.

Carla Matteini.—No estoy de acuerdo con que haya que buscar códigos distintos, por supuesto que el audiovisual y el cine tiene aspectos específicos, pero vivimos en este fin de siglo la época de la pluralidad. La verdad es que yo ya no puedo distinguir géneros sentenciando esto es teatro, esto no es teatro. Hay una contaminación total. El teatro ha recogido del cine, por supuesto, pero del cine, del music-hall, de la música, del teatro-danza, que es otra de las innovaciones que yo creo importantísimas. Es una fusión, una contaminación absoluta, incluida la recuperación de los clásicos.

Hace años buscábamos los lenguajes populares, salir un poco del esquema del teatro hablado, sólo hablado, para señores que están ahí senta-

dos y están asistiendo pasivamente a una representación, eso no me atrae. Pero esa contaminación, además me parece inevitable, no puede escribir ningún autor de treinta años ni al margen del cine ni al margen de la música contemporánea, de investigación o popular, ni al margen de la pintura contemporánea. Viven en la misma época que alguno de los pintores de los que si queréis hablamos, por ejemplo, yo creo que cuando Benet i Jornet escribe «Deseo» está pensando en Hooper. Es que hay claves visuales y referencias inevitables.

Entonces, sobre los temas y la redefinición de la función del teatro, uno de los autores considerados más abstractos, más difíciles, dice que el teatro es una muestra de resistencia. Esto puede sonar muy demagógico o muy bonito, pues es una muestra de resistencia contra el pensamiento único y lo que pasa es que los temas se plantean de otra manera. Tú decías que no se cuestiona la realidad, y yo creo que el teatro de ahora está cuestionando mucho más la realidad de lo que lo ha hecho la generación de hace diez, quince años. Porque lo hace desde una sensibilidad personal y social mucho más cercana. Los temas de Antonio Álamo, una obra sobre la bomba atómica de Hiroshima, otra sobre Hitler y Stalin. Los temas de Borja, por ejemplo, tienen que ver siempre con la transgresión sexual y la represión, el racismo, la xenofobia, el diferente, el otro, son los temas de Koltès, los temas de Passolini, pero tratados de otra forma.

Por otro lado, el teatro de esta segunda mitad de siglo, y tengo que citar a Lavelli, no se puede pensar en este teatro de fin de siglo si no se piensa en los silencios. Eso prueba la reticencia, los textos reticentes de que habla Yolanda, eso engloba también las fragmentaciones, esos textos en los que no sabes qué quieres decir porque no tienes preguntas, es decir, sabes perfectamente lo que quieres decir pero no contestas; las dudas de esta época, es una época especialmente compleja. Entonces no puedes hacerlo de una manera, no ya naturalista sino ni siquiera realista, a lo mejor lo tienes que hacer a través de analogías, metáforas, no lo sé, y eso no es censura es otra sensibilidad, otro acercamiento a la realidad. Los textos de Yolanda, ¡tú no has visto el montaje de «Lista Negra», por ejemplo! Es que es justo lo que tú estabas diciendo que echas de menos, ves «Lista Negra», que además el otro día tuvimos la experiencia de verla con chavales de doce años, y, claro, son skinheads cruzando entre los espectadores, y estaban alucinados porque no habían visto nunca una cosa tan violenta e insultaban a los actores. Pues es un poco retomar también lo que nosotros llamábamos un te-

atro de alta tensión, de situación, de análisis y de cuestionamiento, pero todos comparten esa sensibilidad aunque sea diferente la manera de contarlo; es diferente, pero porque son hijos de esta época no pueden escribir de otra manera, no deben escribir de otra manera, creo. Cada uno, por lo diferentes que son, está recogiendo todo lo que compone esta época tan complicada, y entre todos reflejándola pluralmente.

Paco Sanguino.—Retomando lo que decía también Jesús, me cuesta pensar que la gente no vaya al teatro porque no hay otra diversión. Y me cuesta pensar qué función tiene que tener el teatro, si tiene que tener alguna función ahora, y si esa función es la de mantenerse a contracorriente. Ignoro si los skinhead que aparecen en «Lista Negra» pretenden una transgresión, pero me llama la atención que las personas que han hablado de transgresión no hemos sido nosotros sino los que pertenecéis a una generación donde había que transgredir necesariamente. Nosotros no nos vemos en esa tesitura, incluso no sé si llegamos a pensar si la manera de que vaya más gente al teatro o si el teatro ha perdido público es porque nosotros no somos transgresores, revolucionarios. Desde el punto de vista teatral quizás sí lo seamos. Quiero decir que los motivos por los cuales la gente acude menos al teatro pueden ser distintos y yo me pregunto por qué iba antes la gente al teatro y por qué va ahora al teatro. Por qué iba la gente al teatro en los setenta, por qué iba antes del juicio de Burgos y por qué iba después, por qué iba en los sesenta y los cincuenta y en el siglo pasado, y por qué va ahora. Creo que los motivos son distintos. No creo que el público de mediados del siglo XIX fuera necesariamente al teatro porque necesitaba estar en contra de alguien, incluso posiblemente las razones eran divertirse o entretenerse únicamente, y de paso le llegaba que Moratín era ilustrado y aquél no. Pero yo imagino que el que vio «El sí de las niñas» se lo pasó bien si estaba bien hecho y si estaba mal hecho se lo pasó mal. Ahora la gente creo que ha de ir al teatro porque ha de entretenerse, y depende del nivel que tenga una obra de entretenimiento que vaya o no vaya, depende de la capacidad que tenga el teatro de conectar con esa gente, porque los niveles básicos de entendimiento ya los tienen y antes, es decir, en un pequeño pueblo de los años cincuenta iba la gente al cine hasta que vino un señor con unos rollos y les proyectó una cosa y les dio el pan nuestro de cada día y ya no fueron al teatro. Y ahora creo que la gente va al teatro porque les gusta el teatro, pero no por entretenerse, porque le sale mucho más barato en una ciudad de provincias quedarse a ver cualquier programa de televisión que ir al teatro. Ese público se ha perdido, pero el otro no, el otro sí-

que yendo, ¿que son menos?, entonces no habrá que achacarlo a los autores o a los directores o a la profesión, porque ese público sigue yendo. Quizá hemos perdido espacio, pero incluso en ocasiones he llegado a pensar que afortunadamente hemos perdido espacio.

Alfredo Carrión.—¡No pida paso! y hago el teatro, decían los Goliardos de mi época, fue un referente y allí iba a ver algo distinto. Hoy hay teatros que se llenan, lo que aquí se está debatiendo es que ese teatro no es el que nos gusta ni el que propugnáis. Por otro lado, las instituciones en general lo que hacen es un poco como la parte intermedia, que se lleva los golpes, pero que nadie dice lo que hace; parece ser que hace años se hizo una encuesta en el Ministerio de Cultura con un resultado realmente sorprendente, creo, que sólo el veinte por ciento de la población había ido por lo menos una vez al teatro. Muchas veces ha ido uno a ver una obra, no le ha dicho nada a nadie y a lo mejor no tiene modo de saber que hay otro tipo de teatro. Cuidado con el papel de las instituciones, nadie dice a ese espectador despistado que ha ido al teatro y que no le ha gustado nada que a lo mejor hay otra cosa que sí le podría gustar.

Carla Matteini.—¿Sabes cuál es el espectáculo que más ha llenado el Festival de otoño? Un espectáculo audiovisual, de tecnología punta, que se llama «Elsinor», donde un actor hace todos los papeles. Es un espectáculo que a mí personalmente me ha parecido bonito, pero pura tecnología, o sea es la invasión de la tecnología dentro del teatro, donde realmente el actor queda ahí aislado. En cuanto a los teatros que se llenan o los que se han llenado o los que se llenarán o los que se siguen llenando, y respecto a lo que ha comentado Paco Sanguino de los periféricos y los madrileños, quería decir que si supieras lo que cuesta a los autores madrileños estrenar, si supieras la realidad del fenómeno salas alternativas, es que ni siquiera la posibilidad de las giras que tenéis vosotros.

Paco Sanguino.—No, si por eso no vamos a Madrid.

Jesús Cracio.—Ayer, creo que viene al caso, leía en el periódico un homenaje a José Luis Sampedro, y Andrés Amorós exponía cinco puntos por los que destacaba la escritura de Sampedro, me gustaría leerlos:

«Primero: no ha buscado el éxito, se divierte escribiendo, es la ética del esfuerzo y no la del resultado; segundo: sus novelas transmiten unos valores, y no hablo de moralina; tercero: su obra nos invita a reeducarnos frente a la cultura light o banal, nos ayuda a recuperar el sentido de lo sagrado, el amor, la muerte, la edad el pasado por la vida; cuarto: escribe con liber-

tad interior; y quinto: conecta con el lector, no hablo de los pedantes al uso ni de las minorías cultas, pero nos habla de algo que nos afecta a todos: los sentimientos».

Antonio Álamo.—Sí, está muy bien, yo lo comparto, he leído a Sampedro, que es un autor sentimental, como Dickens, como la novela del siglo XIX. Además una cosa que decía Borges, el escritor, para tener éxito una de las condiciones es hacerse notar, lo cual no quiere decir que sea malo, pero el espectáculo de Yolanda que tengo aquí al lado no es nada sentimental, todo lo contrario, es un espectáculo muy árido, entonces no es un espectáculo que esté verdaderamente apelando a ese público, a ese gran público, y Sampedro sí, y que conste que tampoco me puede ser indiferente.

Jesús Cracio.—Decía los cinco puntos, no su obra.

Jorge Díez.—Más que el producto o la estética, creo que Jesús se refiere a su actitud.

Jesús Cracio.—No estoy hablando de su obra, estoy hablando de esa actitud, de estos puntos que creo que pueden conectar con la realidad de hoy día, nada más. Bueno, tenemos que acabar y lo hacemos con esa discrepancia que alguien echaba de menos y de la que no ha estado exento, afortunadamente, el debate. Muchas gracias a todos.

GUIA DE CONCURSOS DE TEXTOS TEATRALES

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La presente guía recoge, de forma esquemática, una recopilación de los certámenes más relevantes de textos teatrales que se convocan actualmente en el Estado Español, teniendo en cuenta la dotación económica de sus premios y algunas de sus características específicas, como su ámbito geográfico o lingüístico. Evidentemente no están todos los que son ni son todos los que están, pero somos conscientes de que una relación como ésta puede servir de inestimable ayuda a todos aquellos autores que intentan dar salida a sus textos a través de concursos como los que referimos a continuación.

• PREMIO «ANTONIO BUERO VALLEJO»

ENTIDAD CONVOCANTE: PATRONATO DE CULTURA. AYTO GUADALAJARA

DOTACIÓN: 500.000 PTAS

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR TRIPLICADO)

PATRONATO DE CULTURA. AYTO DE GUADALAJARA

C/ DOS DE MAYO, 1. 19004 GUADALAJARA

PLAZO DE ENTREGA ULTIMA CONVOCATORIA: 30 DE SEPTIEMBRE 1998

EDICION DE LA OBRA PREMIADA: SÍ

• • •

• **PREMIO «ARNICHES»**

ENTIDAD CONVOCANTE: AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

DOTACIÓN: 1.000.000 DE PTAS.

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR CUADRUPLICADO)

DPTO. DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

C/ JORGE JUAN, 1. 03002 ALICANTE

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 30 DE ABRIL DE 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: SÍ

• • •

• **PREMIO «BORN»**

ENTIDAD CONVOCANTE: CERCLE ARTISTIC

DOTACION: 2.000.000 DE PTAS

PRESENTACION (CON PLICA, POR CUADRUPLICADO)

SECRETARIA DEL CERCLE ARTISTIC

PLAÇA DES BORN, 19. CIUTADELLA DE MENORCA (BALEARES)

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 31 DE JULIO DE 1998

EDICION DE LA OBRA PREMIADA: SÍ

• • •

• **PREMIO «CAJA ESPAÑA DE TEATRO BREVE»**

ENTIDAD CONVOCANTE: CAJA ESPAÑA, OBRA CULTURAL

DOTACIÓN: 1.000.000 DE PTAS.

PRESENTACIÓN (PLICA OPCIONAL, POR TRIPLICADO)

CAJA ESPAÑA, OBRA CULTURAL. PARA EL PREMIO DE TEATRO BREVE

PLAZA DE ESPAÑA, 13. 47001 VALLADOLID

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 31 DE JULIO DE 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: OPCIONAL

• • •

• **PREMIO «CIUDAD DE ALCORCÓN»**

ENTIDAD CONVOCANTE: AYUNTAMIENTO DE ALCORCÓN

DOTACIÓN: 625.000 PTAS.

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR TRIPLICADO)

DELEGACIÓN DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE ALCORCÓN, CASA DE

LA CULTURA. AVDA. PABLO IGLESIAS, S/N. 28922 ALCORCÓN (MADRID)

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 24 DE MARZO DE 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: SÍ

• • •

• **PREMIO «CIUDAD DE REQUENA DE TEATRO BREVE»**

ENTIDAD CONVOCANTE: ARRABAL TEATRO Y FUNDACION «JUDAI» DE REQUENA

DOTACIÓN: 1º PREMIO: 400.000 PTAS.

ACCÉSIT: 75.000 PTAS.

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR TRIPLICADO)

COORDINADORA DE ACTIVIDADES TEATRALES «ARRABAL TEATRO»

C/. VILLAJYOUSA, 13, BAJO IZDA. 46340 REQUENA (VALENCIA)

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 31 DE OCTUBRE DE 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: SÍ

• • •

• **PREMIO «CIUDAD DE SAN SEBASTIÁN»**

ENTIDAD CONVOCANTE: FUNDACION KUTXA

DOTACIÓN: 1.200.000 PTAS

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR TRIPLICADO)

FUNDACIÓN KUTXA. PREMIOS LITERARIOS CIUDAD DE SAN SEBASTIÁN

C/. 31 DE AGOSTO, 30. 20003 DONOSTIA-SAN SEBASTIAN

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 30 DE OCTUBRE DE 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: OPCIONAL

• • •

• **PREMIO «CIUDAD DE SEGOVIA»**

ENTIDAD CONVOCANTE: AYUNTAMIENTO DE SEGOVIA

DOTACIÓN: 500.000 PTAS.

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR QUINTUPLICADO)

COMISIÓN DE CULTURA. AYUNTAMIENTO DE SEGOVIA

PLAZA DE LA TIERRA, 3. 40001 SEGOVIA

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 30 DE JUNIO DE 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: OPCIONAL

• • •

• **PREMIO «ENRIQUE LLOVET»**

ENTIDAD CONVOCANTE: DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE MÁLAGA

DOTACIÓN: 2.500.000 PTAS.

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR SEXTUPLICADO)

CENTRO CULTURAL DE LA DIPUTACIÓN DE MÁLAGA

PREMIO DE TEATRO «ENRIQUE LLOVET»

C/ PARRAS, 17. 29012 MÁLAGA.

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 1 DE SEPTIEMBRE DE 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: OPCIONAL

• • •

• **PREMIO «HERMANOS MACHADO»**

ENTIDAD CONVOCANTE: AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

DOTACIÓN: 1º PREMIO: 1.000.000 DE PTAS.

1º ACCÉSIT: 300.000 PTAS.

2º ACCÉSIT: 200.000 PTAS.

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR QUINTUPLICADO)

ÁREA DE CULTURA. AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

C/. EL SILENCIO, Nº 1. 41001 SEVILLA

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 31 DE DICIEMBRE DE 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: SÍ

• • •

• **PREMIO «MARÍA TERESA LEÓN»**

ENTIDAD CONVOCANTE: INSTITUTO DE LA MUJER, MINISTERIO DE ASUNTOS SOCIALES

DOTACION: 1º PREMIO: 1.250.000 PTAS.

ACCÉSIT: 575.000 PTAS.

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR TRIPLICADO)

ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA (A.D.E.)

C/. COSTANILLA DE LOS ÁNGELES, 13, BAJO IZDA. 28013 MADRID

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 15 DE SEPTIEMBRE de 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: SÍ

• • •

• **PREMIO «MARQUÉS DE BRADOMÍN»**

ENTIDAD CONVOCANTE: INSTITUTO DE LA JUVENTUD

DOTACIÓN: 1º PREMIO: 1.000.000 DE PTAS.

DOS ACCÉSITS: 500.000 PTAS.

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR DUPLICADO)

INSTITUTO DE LA JUVENTUD

C/. ORTEGA Y GASSET, 71. 28006 MADRID

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 31 DE OCTUBRE DE 1998.

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA Y DE LOS DOS ACCÉSITS

• • •

• **PREMIO «S.G.A.E.»**

ENTIDAD CONVOCANTE: SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (S.G.A.E.)

DOTACIÓN: 1º PREMIO: 1.000.000 DE PTAS.

ACCÉSIT: 500.000 PTAS.

PRESENTACIÓN (CON PLICA, POR DUPLICADO)

EN CUALQUIER DELEGACIÓN DE LA S.G.A.E. DEL ESTADO ESPAÑOL

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 30 DE SEPTIEMBRE DE 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: SÍ

• • •

• **PREMIO «TIRSO DE MOLINA»**

ENTIDAD CONVOCANTE: AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

DOTACIÓN: 2.500.000 PTAS.

PRESENTACIÓN (CON PLICA OPCIONAL, POR QUINTUPLICADO)

SERVICIO DE ACTIVIDADES CULTURALES DE LA A.E.C.I.

AVDA. REYES CATÓLICOS, 4. CIUDAD UNIVERSITARIA. 28040 MADRID

PLAZO DE ENTREGA ÚLTIMA CONVOCATORIA: 21 DE MAYO DE 1998

EDICIÓN DE LA OBRA PREMIADA: OPCIONAL

BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

RELACIÓN DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS EN LA I, II, III, IV Y V 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
«Miserero próspero»
por El Teatro Fronterizo

JAVIER TOMEÓ
«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 Cornejo*
- ERNESTO CABALLERO**
«La última escena»
por *E. C. Producciones*
- MAITE CARRANZA**
«Cachetes»
por *Éls 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 CESCO 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 Galápagos»
por *Uroc Teatro*
- 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**
«Krämpack»
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 Albena 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 ALBÁ
«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

ITZIAR 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 Dibuixat

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

V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CARLES ALBEROLA
«¿Por qué mueren los padres?»
por Albena Producciones

ALFONSO ARMADA
«El alma de los objetos»
por Koyaanisqatsi

CARLES BENLLIURE
«La llum»
por Teatro de la Resistencia

TXIQUI BERRAONDO, GRACIELA GIL Y
MAGDA PUYO
«Medea Mix»
por Metadones

IGNACIO DEL MORAL
«Rey Negro»
por Centro Dramático Nacional

PATI DOMENECH
«Patito feo»
por La Machina

GUSTAVO FUNES
«El ladrón de sueños»
por Histrión Teatro

EMILIO HERNÁNDEZ
«Incorrectas»
por Producciones Teatrales
Contemporáneas

ALEJANDRO JORNET
«Retrato de un espacio en sombras»
por Malpaso

XAVIER LAMA
«O peregrino errante que cansou ó
demo»
por Centro Dramático Galego

JOSÉ MARTÍN RECUERDA
«Las arrecogias del Beapterio de Santa
María Egipciaca»
por Teatres de la Generalitat Valenciana

LUIS MATILLA
«La risa de la luna»
por Teatro Guirigay

PEPA MIRALLES, ROSANNA ESPINÓS Y
CRISTINA SOLER
«Per dones»
por Essa Minúscula Cía T.

VICENTE MOLINA FOIX
«Seis armas cortas»
por Adrián Daumas

JAVIER MONZÓ
«Bar Baridad»
por Yorick Cía D'Ací

ANTONIO MUÑOZ DE MESA
«Torrijas de cerdo»
por Teatro María La Negra

FRANCISCO NIEVA
«Lobas y zorras»
por Geografías Teatro

YOLANDA PALLÍN
«Lista negra»
por Calenda

ITZIAR PASCUAL
«Holliday aut.-Postal del mar»
por Dante

DAVID PLANELL
«Bazar»
por Pentación

ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN
«101 años de cine»
por Producciones Cachivache

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Angelitos»
por Teatro Do Aquí

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»

V MUESTRA

- «El teatro en T.V.E. / El caso de Estudio 1»
- «Los jóvenes autores y el Premio Marqués de Bradomín»
- «Las directoras de escena ante el texto español contemporáneo»

TALLERES DE DRAMATURGIA

I MUESTRA

- Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

- Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

- Impartido por JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA

IV MUESTRA

- Impartido por RODOLF SIRERA

V MUESTRA

- Impartido por FERMÍN CABAL

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 Cardeña
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
 (Edición agotada)
N.º 6 «Boniface y el rey de Ruanda» – «Páginas arrancadas del diario
 de P.» de Ignacio del Moral.
N.º 7 «Al borde del área» A.A.V.V.
Precio del ejemplar: 800 pesetas

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 1

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 2

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 3

Precio del ejemplar: 800 pesetas

PEDIDOS:

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



ORGANIZA:



EXCMA.
DIPUTACIÓN
PROVINCIAL
ALICANTE



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSELLERIA DE CULTURA,
EDUCACIÓ I CIÈNCIA



Teatres
DE LA GENERALITAT VALENCIANA



Caja de Ahorros
del Mediterráneo



fundación autor



SOCCERAD
SOCIETAT
GENERAL DE
AUTORS I
EDITORS

COLABORA:



UNIVERSIDAD
DE ALICANTE

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Dirección General del Libro, Archivo y Bibliotecas



CENTRO
DRAMÁTICO
NACIONAL

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA



ASOCIACIÓN
INDEPENDIENTE
de TEATRO
de ALICANTE



ASOCIACIÓN VALENCIANA
DE EMPRESAS PRODUCTORAS
DE TEATRO I DANSA

ISSN 1137-0742



9 771137 074004