

Cuadernos de
Dramaturgia
Contemporánea
nº 4

Vol 10

**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 4**

VII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 1999

CONSEJO DE REDACCIÓN

Guillermo Heras
Fernando Gómez Grande
Juan A. Ríos Carratalá

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

Fotocomposición: **E**spagrafic

Impresión: Ingra Impresores

I.S.S.N.: 1137-0742

Depósito Legal: A-1146-1996

ÍNDICE

I. Los autores y la dramaturgia actual	
1.1. Raúl Dans, «Horizontes de libertad».....	7
1.2. Jerónimo López Mozo, «Breve reflexión sobre mi teatro con alguna tardía e inútil elucubración».....	13
1.3. Xavier Puchades, «Escribir teatro al borde de los puntos suspensivos».....	19
1.4. Arturo Sánchez Velasco, «Nociones básicas de teatro para tráfugas, cinéfilos, internautas y otras especies en peligro de expansión».....	23
II. En torno al teatro	
II.1. Guillermo Heras, «Aproximación a los nuevos caminos escénicos en la España de los ochenta».....	27
II.2. Juan A. Ríos Carratalá, «Los autores y la memoria».....	43
II.3. Cristina Ros Berenguer, «Autor, director, individuo: el Fernán-Gómez más desconocido».....	47
II.4. Magda Ruggieri Marchetti, «El poder de la literatura en <i>El lector por horas</i> de José Sanchis Sinisterra».....	57
III. Los directores de escena ante la escritura contemporánea	
III.1. Pablo Calvo, «Se busca teatro contemporáneo para montar. Imprescindible experiencia».....	67

III.2. Antonio López Dávila, «Puesta en escena y escritura contemporánea. ¿Qué es lo contemporáneo?»	71
III.3. Antonio Saura, «Comedias amargas. Una experiencia compartida con cuatro autores»	77
III.4. Eduardo Vasco, «Algunas cuestiones sobre el teatro y la nueva dramaturgia»	83
IV. Actividades de la Muestra	
IV.1. Mesa redonda, «Las lecturas dramatizadas: ¿un nuevo género escénico?»	87
IV.2. Mesa redonda, «Los premios de literatura dramática: un debate de futuro»	97
IV.3. Seminario, UBU, Escenas Europeas, «La traducción de la dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor»	107
IV.4. Isabel Garna, «Teatro español contemporáneo en Orleans»	113
IV.5. Dramaturgia española actual en Buenos Aires	117
V. Balance de Muestras anteriores	121
VI. Ediciones de la Muestra	131

HORIZONTES DE LIBERTAD

Raúl Dans

(traducción del gallego Irene Álvarez/Raúl Dans)

En cierta ocasión le oí decir a un estudioso y crítico teatral que el deber del autor era escribir aquello que quería escribir, sin reparar en otras consideraciones.

Hablábamos de Teatro, por supuesto.

Uno de los presentes, director de escena por más señas, hizo hincapié en la dificultad de representar textos desmesurados, en cuanto a exigencias escenográficas y de reparto —ingredientes que un servidor acostumbra incluir en el capítulo de **otras consideraciones**—, y alguien —puede que yo mismo— apostilló no sin cierto sarcasmo que, desde la perspectiva de la escritura dramática, estrenar —dejemos a un lado lo de las representaciones, sólo estrenar—, aun tratándose del consabido monólogo para actor con calavera y cenital, es una rareza.

A pesar de que suene a verdad de Perogrullo, la declaración **escribo lo que quiero escribir** con la que también yo me he manifestado en más de una ocasión en público y en privado, nos remite a ese supuesto último reducto de la libertad que es la LITERATURA. No obstante, hablar de Literatura hoy es hablar de mercado, el cual viene a ser algo así como una próspera reserva para las diferentes tribus de escritores.

En tierras de reserva acampan ensayistas y narradores, e incluso algún poeta. El exiguo papel que desempeña el género dramático en el esperpen-

to del mercado ha llevado al autor teatral más allá de sus fronteras, ante la indiferente mirada de sus hermanos. A su vez, las tribus de la farándula se resisten a compartir su territorio con un hatajo de pseudoliteratos desaharrados. Apenas reparan en nuestro trabajo y cuando lo hacen actúan movidos, la mayor parte de las veces, por ocultas e inconfesables razones, similares a las que propician la edición de nuestros textos.

Así pues, el autor teatral goza de un gran margen de libertad creativa. Si lo desea, puede escribir sólo **aquello que quiere escribir**. Sus obras, buenas o malas, tienen más probabilidades de amontonarse en un rincón de la tienda, bajo una piel de búfalo, que de llegar a los escenarios o ser objeto de lectura. Su situación es, a priori, doblemente privilegiada. Aunque viva en territorio salvaje, rodeado de peligros, puede vanagloriarse de ser un hombre libre.

Sin embargo, tan pronto como monta en su caballo, el Salvaje Hombre Libre descubre la naturaleza de su propia condición y baja las orejas.

La escritura es una travesía que estriba en la noción de búsqueda. En el principio fue la luz. El timbre del teléfono en la madrugada, una pérdida, el recuerdo de un amigo... El estímulo provoca un sentimiento o *emoción fundacional* que, en el retorcido alambique del pensamiento, debe destilar en una expresión subordinada a la idea de necesidad, en cuanto a la forma y al deseo de comunicación. Al abandonar el poblado, hay algo que poseo y algo que debo encontrar. Tengo el entimiento, la *emoción fundacional*, y parto en busca de la palabra. Escribir es, en definitiva, una suerte de indagación.

El valle continúa en calma cuando llego al pie de las montañas. Apunta el día. Sigo una ruta de magnífica dureza. Veredas pedregosos, escarpes, el paso del desfiladero... Después la llanura. El arroyo en el que esperaba saciar mi sed está seco. Cabalgo sin rumbo. ¿Admito la derrota y vuelvo sobre mis pasos? Demasiado tarde: me he extraviado. Ésta es la mala noticia, la buena es que no estoy solo. Tres jinetes cabalgan hacia mí: Ciudadano Yo, Texto Dramático y Arte Teatral. Amigos. Desean sumarse a la expedición. Les advierto de los peligros que nos aguardan, pero ellos insisten. Tendré que asumir nuevas responsabilidades. Me siento confuso. Hace un calor asfixiante y el desierto se extiende en todas las direcciones.

Ciudadano Yo es un hombre de rígidos principios éticos. Si contradigo su esencia, se rebelará. Con todo, su discurso ideológico puede resultar nocivo y hacer peligrar el éxito de la misión. «Él es la tesis; tú, la antítesis». El

Gran Espíritu ha hablado. Ciudadano Yo tiene mujer e hijos y quiere regresar junto a ellos sano y salvo. Me deslumbra su valor. Sin embargo, para él esta aventura no es un fin, sino quizá simplemente un modo de sacar adelante a su familia y, por consecuencia, una faceta más de una existencia llena de obligaciones. Ha de tener en cuenta su idiosincrasia y sus costumbres, estudiar cada una de sus propuestas antes de tomar cualquier decisión. Se trata de un hombre generoso, pero limitado. Es preciso vigilar sus excesos. De pronto, tomo conciencia de que él y yo somos uno. Pero él fue antes que yo. Yo, autor, soy la máscara, el personaje, Ciudadano Yo es el actor.

El caballo de Texto Dramático suelta un relincho y piafa vigorosamente.

Texto Dramático es el motivo por el cual me encuentro en medio del desierto, bajo un sol de justicia. Pero fui yo quien lo citó, quien los ha convocado a todos. Me ciega el brillo de un objeto que Texto Dramático tiene en sus manos. Los rostros pálidos lo llaman reloj y sirve para medir el tiempo. En las entrañas del reloj se esconde un sinnúmero de resortes y diminutas ruedas dentadas. Cada componente cumple un papel específico en su funcionamiento. Si las piezas no son de calidad, si no se ajustan con esmero, el dispositivo se resentirá. Quizá no llegue a dispararse. La tarea del relojero no se limita a poner en marcha el mecanismo: tiene la obligación de hacer que funcione en el tiempo.

En Texto Dramático rigen leyes semejantes a las del reloj, pero su caballo es de casta indomable. «Él es el camino». El Gran Espíritu habló de nuevo. Texto Dramático se muestra inquieto en su montura. Desea ponerse en camino cuanto antes. Nuestra aventura en común discurrirá a la sombra de un reloj de gran precisión. En realidad, su rostro, toda su fisonomía está marcada por los surcos del tiempo. Al llegar a nuestro destino, no obstante, nos separaremos. A él le quedará todavía un largo viaje, durante el que habrá de afrontar nuevos peligros. Para que se complete su ciclo vital, tendrá que dar cuenta en solitario del resultado de esta aventura. Texto Dramático es procedimiento y finalidad, límite e infinito.

Por último reparo en Arte Teatral, quien, según su costumbre, se mantiene alejada del grupo. Es una dama de ademán arrogante y porte solemne, pero viste con austeridad y no lleva equipaje. Su persona emana un profundo respeto. Oigo los tambores. El brujo relata historias legendarias al calor del fuego, veo danzas rituales y partidas de caza. Siento la presencia del Gran Espíritu. A pesar de tratarse de una mujer de avanzada edad, su rostro apenas mudó a lo largo de los siglos. Tal vez se sienta fuera de lugar, en un

tiempo y un espacio ajenos. Pero ha escuchado mi llamada, está aquí, dispuesta a afrontar los riesgos de un nuevo viaje. Quizá por eso ha acudido a la cita, para recordarme que uno de los objetivos de la búsqueda es hallar su tiempo y su espacio.

El caballo de Arte Teatral bufa ruidosamente, presa del cansancio, pero ella permanece firme en su silla. Arte Teatral no se contentará con seguir la senda, no callará ante las cautas sugerencias de Texto Dramático y los parcos razonamientos de Ciudadano Yo. Arte Teatral ha de galopar hasta reventar su montura, querrá llevarme lejos, donde yo no sueño llegar, más allá de sus propios límites. Tengo una visión. Del cuerpo de Arte Teatral surgen múltiples cabezas y cada una de ellas se expresa en una lengua diferente. Cierro los ojos, horrorizado, mas cuando los abro de nuevo, el monstruo se ha desvanecido.

Encuentro matices insospechados en mi concepción de libertad. La figura refrescante y seductora que creí ver en el horizonte no era más que un espejismo. El sol alcanza su cénit. Muero de sed. Decido aceptar la cantimplora que me ofrece Ciudadano Yo y bebo, complacido. Sin embargo, el trago deja un regusto amargo en mi paladar. No soy tan libre como imaginaba ni tan salvaje.

Éxito y fracaso, desarraigo, nostalgia del porvenir y desasosiego ante el pasado. No hay nada nuevo en lo que poseo al partir. Creo, quizás ingenuamente, que lo que me emociona, aquello que aviva mis sentidos y provoca en mí la agitación propia del amante en presencia del ser amado, ha de conmover sin duda a otros. Nada nuevo, nada diferente, excepto yo mismo en este instante concreto, testigo accidental de un espectáculo efímero: el presente. Lo nuevo brota en el transcurso del viaje —elección de personajes, localización de espacios, creación de atmósferas, disposición estructural de los acontecimientos...—, en el trabajoso recorrido que me llevará de lo subjetivo a lo objetivo, un camino que finaliza al hacerse el oscuro final. Y para entonces cada situación, cada réplica hablará con el aliento de aquella *emoción fundacional*.

La innovación, si es que se le puede atribuir algún hallazgo a mi obra, es producto de la progresión, en lo que respecta tanto a las exigencias de la historia como al escritor que soy en proceso de aprendizaje de su arte. No es, desde luego, algo premeditado, sino simplemente un modo de sentirse vivo. Se manifiesta como necesidad de expresión y proviene, en definitiva, de mi evolución como ser humano, de forma que cada escrito es una hue-

lla en el camino que discurre a través del conjunto de mi obra y mi existencia.

Arte Teatral, Texto Dramático y Ciudadano Yo cabalgan siempre conmigo. El Gran Espíritu es mi guía. En ningún momento olvido mi objetivo, que no es otro que contar historias, ni la materia con la que trabajo, el ser humano. Yo, lo confieso, sí que reparo en esas **otras consideraciones** que el escritor debería sortear para **escribir lo que quiere escribir** y no otra cosa, y con las que mi subconsciente se ha permitido acotar el enunciado principal y, en consecuencia, la libertad del autor, mi propia libertad, paraíso de utopías y vanidades. Durante el viaje, en las interminables noches de insomnio junto al fuego, pienso en escenógrafos e intérpretes, en el hipotético destinatario de mis desvelos, en ese precario escenario de una aldea remota y, por supuesto, en el momento de regresar al hogar, con los míos.

Mi escritura se desenvuelve en el agreste territorio de la realidad, al paso de los tres jinetes amigos que me acompañan. No lo considero un ejercicio de servidumbre, sino de compromiso.

BREVE REFLEXIÓN SOBRE MI TEATRO CON ALGUNA TARDÍA E INÚTIL ELUCUBRACIÓN

Jerónimo López Mozo

Llamé a las puertas del teatro en mal momento. Fue en la década de los sesenta, cuando aún no había cumplido veinte años. Mis primeras lecturas me llevaron a la escritura y las primeras representaciones escénicas a las que asistí, hicieron que mi vocación se decantara por el teatro. Me pareció entonces, y no he mudado de opinión, que era el vehículo más adecuado para expresarme. A ello me puse. Como nieto de un señor que trabajó para la Institución Libre de Enseñanza e hijo de un funcionario de Telégrafos que, por haberse mantenido fiel al Gobierno de la República, fue depurado y sancionado al acabar la Guerra Civil, fui, desde mi nacimiento, niño de izquierdas. Pero, en principio, lo que yo quería decir desde los escenarios, tenía poco que ver con la política. Buena prueba de ello es que en mis primeras obras abordé cuestiones religiosas –*El deicida*– o que tenían que ver con la incomunicación y la soledad del hombre –*Los novios* o *la teoría de los números combinatorios* y *Moncho y Mimí*–. Ese hubiera sido posiblemente mi camino si algunos absurdos vetos impuestos a otras obras, que, siendo críticas con algunos aspectos de la sociedad de entonces, estaban lejos de pretender subvertir el orden institucional, no me hubieran abierto los ojos sobre la realidad del país en que vivía. En efecto, los vencedores no se habían limitado a castigar a los vencidos, sino que implantaron en España

una dictadura agobiante en la que todos los que no comulgaban con ella se convirtieron en sus víctimas. Asumí de buen grado que debía comprometerme en la lucha contra el franquismo y, no siendo capaz de hacerlo desde la clandestinidad de los partidos políticos, pensé que el teatro no era mala plataforma. Hice lo que pude en la lucha contra la dictadura y en defensa de los valores democráticos y pagué, en aquellos momentos, un precio por ello, modesto si se compara con el satisfecho por otros que plantearon la batalla desde territorios más comprometidos.

Jamás sospeché que mi aportación a la causa democrática me convertiría en una especie de guerrillero del teatro incapaz de sobrevivir tras la caída de la dictadura. Sin embargo, en los primeros años de la transición, un influyente crítico adjudicó a los autores de mi generación la condición de excombatientes en busca de recompensa, de arcaicos, de miembros de una especie condenada, como los dinosaurios, a extinguirse por falta de adaptación. No fue el único. ¿Tendrían razón? ¿Sería cierto que todo el teatro que habíamos escrito giraba en torno a Franco y su dictadura? En mi caso, desde luego que no. Para convencerme de ello, más de una vez he repasado mi producción de entonces: unas veinte piezas, entre largas y cortas. En unas cinco pueden encontrarse referencias más o menos veladas a la cuestión franquista. En otras, los temas abordados aluden a cuestiones comunes al mundo occidental, por lo que, sin ser ajenas a ella, trascendían la realidad española. Tal eran los casos de *Crap, fábrica de municiones*, sobre el fomento de conflictos bélicos entre países del tercer mundo para favorecer la venta de armas, o de *Matadero solemne*, un alegato contra la pena de muerte, vigete, no sólo en España, sino en numerosos estados democráticos occidentales.

Lo cierto es que, con razón o sin ella, los autores de mi generación quedamos marcados y nuestro futuro como dramaturgos seriamente condicionado. Sobre nosotros cayó una losa que, en los casi veinticinco años transcurridos, no hemos sido capaces de levantar. Aunque sé que es demasiado tarde, me pregunto si no fue un error luchar para deshacer la imagen que, de nosotros, trazaron nuestros detractores. Voy más lejos. ¿Qué hubiera sucedido si, a la vista del panorama, el que suscribe, a la sazón de treinta y tres años de edad, hubiera dado por perdidas todas las obras creadas a lo largo de una década de vida literaria, prendido fuego a esa especie de pliego de cargos que era su *currículum* y, en fin, escrito casi todo lo que a partir de entonces le dictó su imaginación, pero ocultando su nombre bajo un

pseudónimo? Es posible que, presentado como un autor novel, hijo legítimo de la muy alabada transición política y sin antecedentes conocidos, el camino recorrido hubiera sido otro. No diré que sembrado de rosas, porque al teatro le están vedados esos lujos. Pero, desde luego, con muchas menos espinas. Me hubiera librado, por ejemplo, de que en la sesión dedicada a mi teatro dentro de un ciclo organizado en 1980 por el Centro Dramático Nacional, se recordara insistentemente mi condición de autor maldito o de testigo de una etapa negra de nuestra historia.

De haber dado tal paso, la primera obra salida de mi pluma tras la re-hautización teatral hubiera sido *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana*, versión bastante libre de la obra de Francisco Delicado que hice por encargo de César Oliva. He de confesar que nadie se ocupó del adaptador, ni de su pasado, con la excepción de Rafael Alberti, que puso el grito en el cielo porque, teniéndose por una de las más señaladas víctimas del régimen franquista, en su opinión, lo justo hubiera sido representar su *Lozana*, que, además, tenía el mérito de ser anterior a la mía. De las obras siguientes, es seguro que, en función de la ya imposible nueva estrategia, jamás hubiera escrito *Compostela*, un despiadado retrato de la transición, aunque no es obra que me haya causado trastornos, pues permanece inédita —a pesar de que pasó por la imprenta y allí se quedó a falta de encuadernarla— y sin representar —por prudente y sabia decisión de César Oliva, que fue su primer lector—. Tampoco hubiera visto la luz *Como reses*, pues la escribí en colaboración con Luis Matilla y hubiera sido necesario camuflar también su identidad.

De las restantes piezas, casi todas podrían ir firmadas con mi nuevo nombre sin que nadie sospechase que el verdadero autor pertenecía a aquella generación marcada. Alguna duda albergo en relación a *Bagaje*, pues, aunque no es autobiográfica, contiene datos que pueden delatarme. Pero ninguna respecto al conjunto de obras fuera de formato que integran *Tiempos muertos*, a mi personal visión del mito de Don Juan o a la recreación que hice de la vida de la Malinche en *Yo, maldita india...* Mucho menos, cuando se trata de producciones más recientes, como *Eloídes* o *Ahlán*.

Si de los comentarios vertidos sobre el teatro que he escrito en los últimos lustros se elimina el lastre de las referencias a mi pasado teatral, lo que queda es más que suficiente para despertar alguna curiosidad entre los programadores y empresarios. De *D.J.* se ha dicho que es obra literaria y ambiciosa, en la que muestro una maestría poco común en la utilización de

las más modernas técnicas teatrales. Se ha destacado, además, el sugestivo ambiente que logro con la fusión de elementos simbólicos, fantásticos y musicales. En *Yo, maldita india...*, llamó la atención su estructura abierta, el juego de espacios y de tiempos y su alejamiento de las arquitectónicas actitudes de las narrativas aristotélicas usadas por el teatro tradicional y por ciertas corrientes realistas. En *Eloídes* se han encontrado ecos clásicos y contemporáneos y a su protagonista se la ha emparentado con personajes como Woyzeck, Max Estrella, Edmon y Roberto Zucco. No en vano, hay quien la ha calificado de tragedia con resonancias koltesianas. Parecidas referencias se han encontrado en *Ahlán*.

Sin embargo, ¿cuántos, a la vista de estos juicios, han dejado a un lado los viejos prejuicios y se han interesado por leer las piezas? Sospecho que pocos, muy pocos. Algunos menos, desde luego, de los que lo hubieran hecho si me hubiera presentado como un autor nuevo. Es posible que mi suerte como dramaturgo hubiera sido otra. Pero también lo es que los remordimientos de conciencia por haber escondido mi pasado no me hubieran dejado en paz. Así, pues, me alegro de seguir poniendo al pie de mis escritos mi nombre y apellidos.

¿Qué toca hacer a estas alturas con el teatro de uno? Del de antaño, el que tantos quebraderos de cabeza me ha causado, sólo cabe dejarlo donde está, sin borrar, ni manipular nada, ni siquiera de lo que permanece inédito, aguardando a que alguien se decida a pasear su mirada crítica por aquel período, separe el teatro artísticamente ambicioso y de calidad del de corte panfletario y ponga, en fin, los puntos sobre las fes. Mientras llega ese momento, yo defenderé, en los términos empleados más arriba, mi contribución al teatro durante el franquismo. Lo he hecho en otras ocasiones. La más reciente en 1997, durante unas jornadas en que, bajo el rótulo de *Memoria democrática*, un amplio colectivo de escritores y artistas reclamábamos que se revisara la labor desarrollada por quienes nos pusimos al servicio de la democracia en plena dictadura.

De mi obra más reciente, lamento que no llegue a los escenarios o que lo haga con tantas dificultades. Sin excluir otras razones, que las hay, no es la menor mi pertenencia a las generaciones quemadas del teatro español. Mas ahí quedan los textos, casi todos premiados y publicados, y los juicios de quienes, habiéndolos leído, los colocan a la altura de los escritos por otros aplaudidos autores libres de pecado. Aunque me sobran motivos para tirar la toalla —no sería el primero—, no tengo la menor intención de hacer-

lo. Mi vocación es el teatro y no veo que decaiga con el paso de los años, ni con los contratiempos.

Mi obra futura no romperá, en lo esencial, con la pasada; no en los contenidos, ni en las formas. Aquellos han sido diversos, pero, por lo general, se han referido a cuestiones que tuvieran que ver con las que preocupan a la sociedad que me rodea. Si en *Eloídes* presenté la figura de un marginado social que llega a tener miedo a la calle y, en *Ahlán*, a uno de tantos emigrantes africanos arrojados por la miseria a nuestras costas, en la que ahora he concluido me asomo a la realidad de una Europa muy distinta a la que soñábamos cuando era una meta inalcanzable para nosotros.

En cuanto a las formas, siempre he creído que cada obra necesita el recipiente adecuado. No hay uno válido para todas. De ahí que nunca haya perseguido la búsqueda de un estilo determinado. Pero sí hay algunas constantes en mi teatro: el valor del texto; el reconocimiento, sin que exista contradicción en ello, de la importancia de los demás signos escénicos; y la asimilación de las propuestas de las vanguardias o de las corrientes innovadoras. Mi curiosidad por el teatro que hacen mis colegas es grande. Y entre ellos incluyo a los más jóvenes, a los que quizás no me leen. Quiero saber cómo afrontan el reto de los nuevos lenguajes, cómo asumen su relación con la sociedad, qué temas les preocupan, por qué algunos levantan muros a su alrededor y sólo hablan de lo que les afecta personalmente, qué actitud adoptan ante el fenómeno de la globalización cultural...

No creo que estas líneas deban ir más allá. Se me pedía una reflexión personal sobre lo que el teatro es para mí y yo me he ido, casi sin darme cuenta, por los cerros de Úbeda. Regreso de ellos con algún folio de más. Espero que quepan en estos Cuadernos, siempre, claro está, que no sea en perjuicio del espacio reservado al resto de colaboradores. No me tomaré como práctica de censor algún discreto tijeretazo destinado a dar al artículo la medida justa.

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



FERNANDO FERNÁN GÓMEZ (Fotografía de Tomás Solórzano)



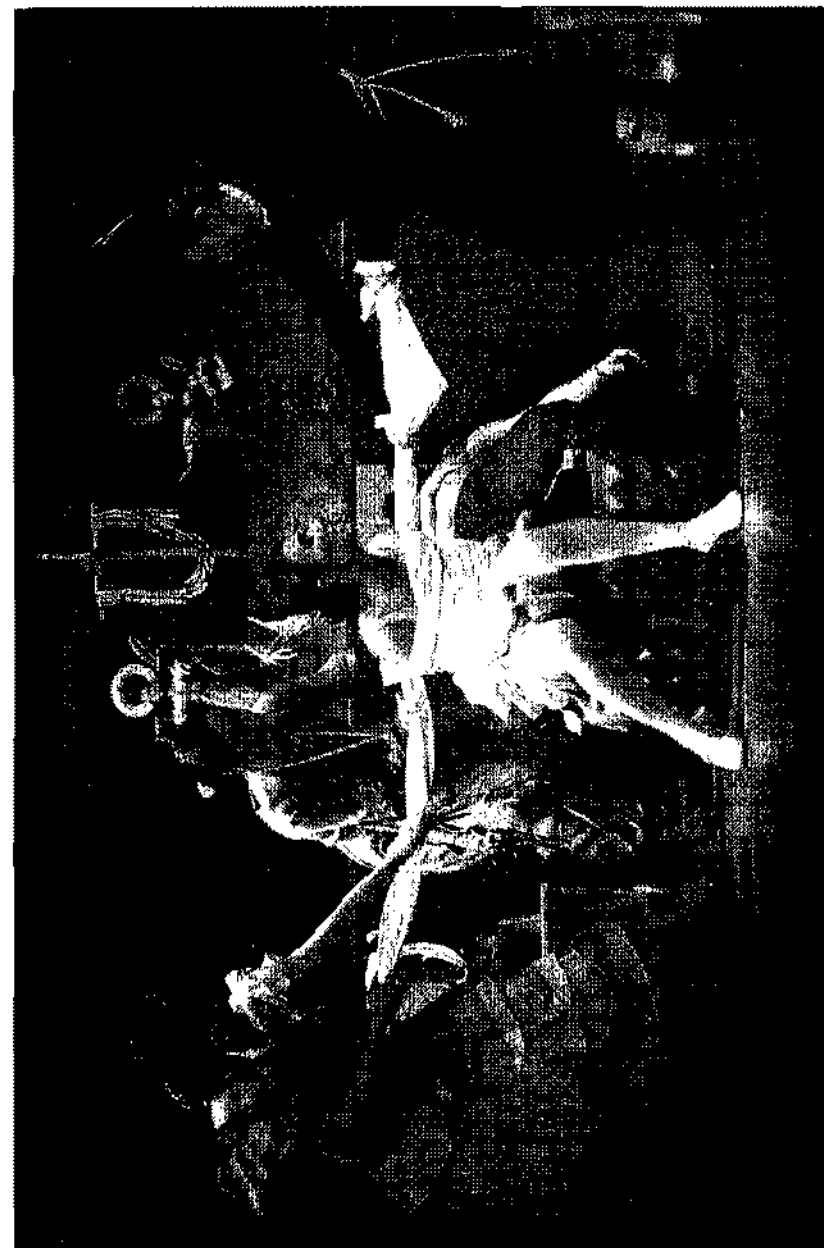
LA PUTA ENAMORADA de Chema Cardaña. *Arden Producciones*. Dirección: Antonio Díaz Zamora
(Fotografía de Maque Falgas)



LAZARILLO DE TORMES de Fernando Fernán Gómez. *Producciones El Brujo*.
Dirección Juan Viadas / Rafael Álvarez



ÓXIDO de Roberto García. *Compañía Malpaso*. Dirección Roberto García
(Fotografía de Jordi Plá)



MIRIA SARMIENTO de Ernesto Caballero. *Teatro el Cruce*. Dirección: Ernesto Caballero (Fotografía de Chicho)



DAKOTA de Jordi Galcerán. *Tantaka Teatro* y *3xtr3s*. Direcció: Josep M^o Mestres (Fotografia de Carlos Corbellá).



PARA SER EXACTOS de Cadaval, Calvo y Mosqueira. *Moja e Beafa*. Direcció Quico Cadaval



EL DERRIBO de Gerardo Malla. *Pentación, S.L.* Dirección: Gerardo Malla (Fotografía de Gonzalo Bullón)



PRESENTACIÓN DE PUBLICACIONES (Fotografía de Tomás Solórzano).



TALLER DE DRAMATURGIA (en primer término) Carles Alberola
(Fotografía de Tomás Solórzano)



PRESENTACIÓN PREMIO CARLOS ARNICHES (de izquierda a derecha).
Pedro Romero, Alejandro Jornet y Guillermo Heras (Fotografía de Tomás Solórzano)

ESCRIBIR TEATRO AL BORDE DE LOS PUNTOS SUSPENSIVOS

Xavier Puchades

«Se la mutazione è vera, io che sono nella notte, aspetto il giorno; e quelli che sono nel giorno aspettano la notte». La cita es de Giordano Bruno, la descontextualización es mía. En estas palabras podría comprimirse lo que he ido entendiendo por teatro desde que lo conocí. Como lugar de paso constante de cuerpos y palabras donde lo que menos importa es llegar a un posible destino. Interesa más disfrutar del trayecto. «Mientras espero a que llegue el día otro espera la caída de la noche. En algún momento nos cruzaremos, sin duda, y el encuentro de nuestras esperas evidenciará que las cosas cambian a nuestro alrededor, que todo se mueve sin que nosotros, la mayor parte de nuestro tiempo, nos demos (o queramos darnos) cuenta». (Traducción un poco libre –como pueden ver– de la citada cita). Lo importante es que ese cruce entre dos seres en sentidos opuestos sabe a teatro. Después, aunque sea por unos minutos, unos segundos, no seremos los mismos, y el mundo habrá cambiado un poco. Salpicados por el otro seguiremos nuestros respectivos caminos. Hasta la próxima, nos hundiremos de nuevo en nuestras noches o nos cegaremos con la luz de nuestros días.

En el teatro se da un instinto elemental: el corazón del hombre vive, más o menos conscientemente, *la nostalgia de la metamorfosis*. Lo decía Mac Reinhardt. Algo que viene desde atrás y que empuja. ¿Existe todavía ese ins-

tinto elemental? Me temo que no. Hoy parece imposible ese equilibrio, se suele privilegiar uno u otro: la Nostalgia o la Metamorfosis. No me pregunten desde dónde y por qué pero sucede. Es más fácil cruzarse con individuos que arrastran su nostalgia para exhibirla en todo momento: «Esto es lo que fui. Mírenme ahora, todo ha cambiado, pero intento seguir siendo el mismo». O bien, individuos mutantes que gritan: «Fíjense bien en mí ahora, dentro de poco seré novedosamente irreconocible». Y estos mismos individuos hacen teatro. Lo producen siempre igual: unos con morosidad tediosa, otros con aceleración enfermiza. Y nosotros lo consumimos irremediabilmente con ellos. Hay tan poco entre lo que elegir... Programación para esta temporada: la caspa de siempre que produce tos e incomodidad en los asientos o la fibra de vidrio prematuramente casposa. No hay más.

Empecé a tomarme un poco más en serio esto de escribir teatro cuando en el pre-estreno de *Umbral*, de Paco Zarzoso, el dueño de un matadero, enamorado perdidamente de una de sus empleadas, se le declaraba (sin estar ella presente) haciéndole escuchar a gritos el palpito apasionado de su corazón: mezcla de gruñidos de cerdos a punto de ser sacrificados y hermosa melodía operística. Ese perder el latir del mío entonces, por unos instantes, me conmovió tanto que me incitó a buscar respuestas a esa momentánea detención de todo mi organismo. Fue así como empecé a buscarlas para encontrar (sólo) más preguntas, cuando algún personaje se ponía a nacer entre palabras y más palabras. Desde entonces, los coloco justo ahí, al menos lo intento, a punto de ser sacrificados, tratando de recuperar, obstinados, la poesía (la música) que les proporcione un poco más de vida. Mezcla de seres violentos y cursis para algunos. Personajes justo «en el momento antes de ser abatidos», como esos animales (carne de cacerías) que asombraban a Francis Bacon. Me gusta pensar que estos personajes son retratos (retratos) de los retratos y autorretratos de este pintor, pero puestos frente a frente. Que sus músculos faciales y sus discursos se tensen lo suficiente para hacernos sospechar que están a punto de estallar. Esas peleas de perros clandestinas son una metáfora perfecta de gran parte de las relaciones supuestamente dialécticas que se producen en nuestro mundo. Sin poesía, claro.

Los pocos personajes de los que dispongo —me cuentan— no acostumbran a ir al teatro. Hace poco fueron a ver *La cita* de Lluïsa Cunillé y vinieron descompuestos, temblando de emoción. «Todavía queda un teatro que corre tras esa nostalgia de la metamorfosis perdida», me dijeron excitados.

Y es que ellos quieren cambiar, animalitos... No los distingo. No hay distinciones entre ellos, el espectador de teatro, y las personas. Como tampoco lo hay entre sus espacios ficticios, el lugar en el que sucede el hecho teatral y las calles.

No soy muy aristotélico, creo, pero tengo cierta obsesión por una peculiar unidad de tiempo y espacio. Mi deseo es condensar las palabras en lugares abiertos y en un solo día. Quiero que estos personajes sientan el paso de la mañana a la noche, que gocen del lento paso del tiempo que es empujado por sus propias palabras. Posiblemente las últimas. Por eso hablan tanto, lo suficiente para delatar y delatarse, para delatarnos. Que agoten su persona en cada intervención, que se desnuden un poco más entre respiración y respiración. Que su discurso aparentemente sólido se haga añicos con cada golpe de silencio, de puntos y de comas. Son como esas *personas normales* que llaman escondidas por la madrugada a la radio para confesar sus mezquinas y sinceras opiniones sobre las más variadas pasiones e infinitos temores que aturden al ser humano. Cruels y tiernas voces asustadas que me han dejado tantas veces helado. Por eso intento hablar de mi vecino. Ese otro que puede ser siempre sospechoso de algo, y eso vale para todos los personajes, en un intento de disolución del protagonismo. Todo en un continuo vaivén: ahora soy un rato el detective, ahora tú, y yo tu sospecha, amigo. ¿Amigo?

Saco pues a estos individuos radiofónicos (de clase media-baja-alta-media) a algún lugar abierto donde la naturaleza nos recuerde que todavía existe lo suficiente como para darles un poco de su aire. Sus palabras no chocan contra las paredes de habitaciones cerradas, como ha sucedido tanto tiempo en ese teatro precocinado para un público de visón y corbata. Prefiero pensar que las palabras pueden llegar a empapar el aire que después respiraremos. Cuando he metido a mis pocos personajes en lugares cerrados, de repente, se quejan y se ponen a hablar de viajes a lugares lejanos, de pasear urgentemente por las calles, de ir al mar a darse un buen baño. No puedo impedir pensar que en las salas donde hoy se va a ver lo que la Cultura denomina «Teatro» ocurra algo parecido, y que la gente tenga unas ganas tremendas de salir de allí lo más pronto posible para no volver, posiblemente, jamás.

A estos personajes les gusta el riesgo. Quieren ser los últimos aventureros de una sociedad sin aventuras. Sus aventuras son pequeñas pero a fuerza de estirarlas se hacen más peligrosas y arriesgadas. ¿Son por eso un tea-

tro de riesgo? ¿Qué es un teatro de riesgo? ¿Un teatro de palabra a lo Pasolini? ¿Un teatro como último reducto para la inteligencia, como decía hace poco Sanchis Sinisterra? Un teatro así, y público, lo pidieron Jordi Mesalles y Joan Ollé hace unos años y nadie les hizo demasiado caso: «Reclamemos un teatro artesano de bajos costes: un teatro del gesto y del espacio, de la palabra y el tiempo». Es decir, un teatro anti-faraónicas-nostalgias y anti-espectaculares-metamorfosis. No sé. Algo es seguro, conozco gente que nunca había ido al teatro —y menos lo había leído— que cuando les he dejado algún texto (o lo han visto) de Zarzoso, de Cunillé, de Mayorga, de Pallín o de Rodrigo García me han pedido más... ¿Qué ocurre con todo ese espectador potencial desperdiciado? Un espectador joven, normalmente universitario, entre 20 y 30 años. Lo conozco perfectamente. El único riesgo realmente preocupante es que olviden que una vez les gustó el teatro. Estos espectadores se frustran, se les da a probar un día nostalgias de metamorfosis y después se les atiborra con Teatro Nostálgico y Teatro de las Metamorfosis. Sociedad de los extremos, reflejo del teatro.

¿Qué es eso de escribir al borde los puntos suspensivos? Tal y como están las cosas teatrales es lógico que los personajes de Arturo Sánchez Velasco y los míos sean producto de unos «autores y punto» (así denominados por alguien que ha leído nuestros escuálidos y académicos *currículum*). A ver si ahora que hay tantos autores nos vamos a quedar solos. ¿No habrán faltado siempre otras cosas? Por otro lado, ¿qué más podemos ser que autores y punto? ¿Por qué tendríamos que ser algo más? ¿Acaso ser un autor-director-actor-productor de los propios textos no tambalea esa labor de equipo que enriquece y define al teatro? Si al menos fuera una elección y no una necesidad para poder montarlos... Respecto al tema del «autor de teatro» —ya que estamos— sigo pensando que el texto de Enzo Cormann «El ataúd está vacío» (en *Diktat*) es decisivamente actual y lúcido. No engaña a nadie. Tal y como está el patio —repito— prefiero pensar que también soy «un inventor de prótesis de realidad para uso personal». De hecho creo que tienen hasta efectos terapéuticos, vaya usted a saber... Y mientras tenga esperanza no seré un autor y punto, sino uno de puntos suspensivos. Hasta que me resbale por alguno de estos puntos (como esos puentes improvisados en los ríos), o se me acaben (pues todo se acaba), continuaré deambulando por ellos como un nostálgico de metamorfosis más...

NOCIONES BÁSICAS DE TEATRO PARA TRÁNSFUGAS CINÉFILOS, INTERNAUTAS Y OTRAS ESPECIES EN PELIGRO DE EXPANSIÓN

Arturo Sánchez Velasco

Sí, bueno, lo sé. Yo lo he intentado, de verdad. He hecho lo imposible y necesario, he leído todo Shakespeare, todo Lope, todo Arniches, todo Escalante, me he empollado los últimos veinte números de Primer Acto, he consultado el Larousse ilustrado, no me he perdido ni un minuto de *Lo tuyo es puro teatro*, pero nada. Me veo incapaz de hablar de teatro.

De modo que, partiendo de las mismas lagunas teóricas que he encontrado yo, y llevado por un espíritu filantrópico y cancerígeno, me he propuesto sacar a la luz el breve tratado anónimo que me sirvió a mí de única guía en tan oscuro camino, para que a su vez pueda servir de prólogo a las brillantes generaciones que se acercan por detrás sin ningún apoyo ni asidero. No, no se trata de enseñar toda la teoría teatral en un par de pliegues, basta con establecer cuatro o cinco lugares comunes que, bien estudiados, sirvan para mantener una conversación inteligente, al menos en apariencia. Para ello el autor recomienda mantener la compostura, seriedad o, sobre todo, decir las cosas como si realmente fueran de verdad. Esa es la base de las declaraciones inteligentes. De hecho se establecen ciertos paralelismos con otros lenguajes igual de complejos, cuyos maestros desarrollan todo su discurso sobre dos o tres argumentos, no más. Hablamos, por ejemplo, del fútbol.

Traslación 1: A la pregunta de «¿qué lectura hace del partido?», un genial futbolista siempre responderá algo como... «el fútbol es así». El dramaturgo, por su parte, puede recurrir a eso de «es la magia del teatro».

Traslación 2: Quién no se ha metido en una conversación sobre la crisis de juego de la selección nacional y no ha pronunciado palabras de otros como «la selección está muerta, no levanta cabeza, hay que decapitar al seleccionador, más goles menos ferraris...», para qué extendernos. El teatro, mucho más limitado, se conforma con una sola expresión: «el teatro está muerto». Dicho así, como una aseveración, porque puede pasar que a alguien se le ocurra caer en la pedantería de la cita y decir algo como «tengo un amigo que dice que el teatro está muerto». Error. Cuando alguien habla de teatro y recurre a la experiencia de los demás, es que el muerto es él. Con lo bien que hubiese quedado decir simplemente «el teatro está muerto»...

Traslación 3: ¿Menotti o Bilardo? Es la pregunta. Todo aficionado llega a un punto donde tiene que plantearse este dilema. Sí, en el teatro tenemos el ser o no ser famoso del chico este, Hamlet. Pero ni punto de comparación con el Menotti o Bilardo, sistema o fantasía. En teatro, por el contrario, podemos contrarrestar este déficit con algo casi tan problemático y sangrante: ¿aristotélico o antiaristotélico? Yo, por ejemplo, después de una profunda crisis casi teológica, llegué a la conclusión de que no, muy aristotélico no era. No por nada, manías. Pero, ¿qué ser? Porque otro problema es que tenemos muy claro quién fue Aristóteles pero no a quién podemos poner contra él. Esta decisión corresponde más al implicado, por ejemplo, se puede ser brechtiano, becketiano, koltesiano... Usted decide. Lo que mejor le suene.

Traslación 4: La argumentación, la lógica aplastante del futbolista cuando analiza el partido. Ya hemos hablado de «el fútbol es así», pero cómo olvidarnos de «el árbitro se ha cargado el partido», la neutra «no pasa nada, hay que seguir trabajando», la realista «el que marque primero tiene muchas posibilidades de ganar el partido», o la dramática «hemos tenido muy mala suerte, si la pelota hubiese entrado, habríamos ganado». Todas son dignas de un Sófocles, claro está. Ni que decir tiene que las mismas declaraciones, con ligeras variantes, son perfectamente válidas para comentar una obra de teatro a la salida de la función. Podemos hacerlo al modo de G. Marx diciendo aquello «la obra fue un éxito, el público un fracaso».

Traslación 5 y última, porque no es objetivo el nuestro dar cuenta de todos los debates que sacuden el teatro actual: Influencias. Tema base para desarrollar una sorprendente intervención en medio de una anodina conversación que verse sobre el nuevo teatro español. ¿Es el nuestro un teatro de patadón y hacia arriba como el inglés? No. ¿Es un teatro de fuerza como el alemán? Por supuesto que no. ¿Gustamos del *catenaccio* italiano? Cada vez menos, desde luego, pero no nos libramos de su influencia. ¿O por el contrario abusamos de un teatro estético como el francés? ¿Brillante, como el argentino?

A (Analítico): «Después de una profunda revisión de las teorías marxistas aplicadas a la crítica teatral se ve cómo la dramaturgia actual sufre los efectos de una infancia pegada al televisor. Pa qué negarlo. Eso se ve, el humor, característica común, producto de un tipo de humor desarrollado a partir de toda clase de comedias de situación. Qué decir. ¿Cómo tomarnos nada en serio después de una educación como ésta? ¿Cómo tratar seriamente por ejemplo un tema como el de la familia después de tener un padre como Bill Cosby? Nombre clave, pilar base, sin lugar a dudas, de la dramaturgia contemporánea. ¿Podemos imaginarnos versión más descarnada del *Rey Lear* que *El show de Bill Cosby*? Terrible evidencia, desde luego.

B (Combativo): «El teatro español es en la mayoría de las ocasiones un acto de secuestro. Pagas y encima no puedes moverte, no puedes fumar, no puedes hablar por teléfono y, lo que es peor, tienes que ver la obra.»

C: Podemos optar, no obstante, por un discurso menos controvertido y abogar por un teatro de síntesis en vías de una madurez propia. Esta posibilidad, sin embargo, tiende a pasar desapercibida.

Sea la opción que sea, estamos seguros de que le ayudará a sorprender a propios y extraños con una conversación brillante y espontánea. Cuide, en todo caso, de no mezclar sus conocimientos teatrales con declaraciones futbolísticas, porque podría crear una excesiva confusión hablar por ejemplo del uso de las bandas de los actores. El deporte rey ha servido únicamente de instrumento para llegar a nuestro propósito. Aunque después de este profundo estudio, nos resultaría extraño que a nadie se le ocurriese establecer un sistema de quinielas y apuestas sobre la cartelera teatral de cada ciudad. Esto, sin duda, al menos aumentaría la asistencia de público, entre ludópatas y residentes británicos.

Le deseamos una fulgurante entrada en el mundo de la crítica teatral.
FIN DE TRATADO.

APROXIMACIÓN A LOS NUEVOS CAMINOS ESCÉNICOS EN LA ESPAÑA DE LOS OCHENTA

Guillermo Heras

Es evidente que cualquier reflexión teatral que quiera realizarse debería ir unida al análisis de la realidad socio-cultural del país en el que se enmarcan y desarrollan las múltiples estrategias de producción que hoy conlleva el hecho escénico. Lógicamente ese modelo productivo alentará a su vez una multiplicidad de estéticas por lo que no es fácil situar en el papel lo que una vez ocurrió sobre los escenarios vivos.

La España de los 80 está marcada por un suceso histórico que sin duda va a influir y, posteriormente, condicionar muchas de las cuestiones que hoy están en candelerio: el triunfo por arrolladora mayoría absoluta en las elecciones generales de 1982 del Partido Socialista Obrero Español.

Lo que en su momento fue una eclosión de esperanza en el deseo de poder cambiar por fin ciertos males endémicos de nuestra escena nacional, sobre todo en los niveles organizativo, productivo y promocional, se fue convirtiendo con el tiempo en un nuevo desengaño —o desencanto como se decía durante la transición—, lo cual produjo una etapa de trece años de poder en el que las luces y las sombras de aciertos y dislates se intercalaron de una manera profunda a modo de un film expresionista.

Cierto que en una primera etapa, precisamente la que llega hasta finales de los años ochenta, se acometen los más importantes proyectos de reno-

vación a través de la creación de un organismo autónomo llamado INAEM (Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música), impulsado por José Manuel Garrido. A través de este organismo se consolidan las Unidades de Producción del Ministerio de Cultura con estatutos de autonomía artística y de gestión, coherentizando la oferta a través de unidades ya creadas en tiempos de UCD tales como el Centro Dramático Nacional, el Ballet Nacional de España, el Centro de Documentación Teatral y el Teatro Lírico La Zarzuela o creando otras de nuevo cuño como el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Ballet Lírico Nacional –luego Compañía Nacional de Danza–, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea o la Joven Orquesta Nacional, con lo que la oferta pública cultural empieza a tener una fuerza paralela a la alcanzada en otros países europeos... aunque esto en la práctica no fuera así ya que en la realidad de los presupuestos económicos del Estado para la cultura, España nunca ha alcanzado ni de lejos la homologación con Alemania, Francia, los países nórdicos o cualquier otra sociedad a la que nuestros políticos se refieren continuamente como paraísos del bienestar y la civilización, olvidando que la inversión cultural es uno de los factores esenciales de esas naciones.

Para situar adecuadamente en nuestro país el teatro de nuevas tendencias, búsqueda, investigación o en otra etiqueta aproximada, es necesario hacer algunas reflexiones que nos remitan al pasado, para de ese modo, quizás comprender mejor lo sucedido en los últimos años y alguna vez, transformar el presente y, sobre todo, el oscuro futuro.

La trayectoria de las Artes Escénicas en la España Contemporánea se ha visto condicionada por un contexto social y cultural de las sucesivas etapas históricas, así como por las insuficiencias infraestructurales que iban determinando la evolución de la sociedad en la relación de los productos escénicos con las formas estéticas que se empleaban. Así, el teatro, la música y la danza acusaron la debilidad de la revolución liberal y la cultura de la Ilustración durante los siglos XVIII y XIX. El escaso desarrollo del laicismo y las libertades, el atraso cultural de sectores sociales mayoritarios excluidos de sistemas de educación básicos, la debilidad de los procesos de participación social cortados secularmente por culturas y prácticas autoritarias y la ausencia de un compromiso político de los gobiernos conservadores con el fomento de la cultura y el arte, no ofrecieron un marco favorable para un desarrollo coherente hasta etapas muy recientes.

Nuestro discurso estético y productivo quedó también bastante paralizado durante los años veinte y treinta, años de gran efervescencia en revoluciones artísticas y, por consiguiente, de alternativas vanguardistas. Pero por desgracia estas sólo contaminan a nuestra literatura dramática y no a nuestra práctica escénica. Baste pensar cómo a las magníficas aportaciones textuales de los Lorca, Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Bergamín, Unamuno, Grau, Alberti... no les corresponde un movimiento paralelo de renovadores escénicos que posibilite el estreno de las obras de vanguardia con las adecuadas condiciones productivas y de proceso decodificador de su lenguaje específico. La profesión de los años anteriores a nuestra guerra civil, como ocurrió posteriormente, apuesta por una escena conservadora como corresponde al gusto del público dominante madrileño.

La República fue un sueño corto al que sólo se le permitieron buenas intenciones. Ni siquiera hubo tiempo para poner en marcha el Teatro Nacional que soñaba Max Aub, y las experiencias de La Barraca y Las Misiones Pedagógicas, Margarita Xirgú, Cipriano Rivas Cherif o El Caracol aun siendo experiencias ejemplares navegando a contracorriente de la misma sociedad teatral, tampoco pudieron cuajar debido al posterior triunfo de la derecha fascista. Sin embargo, reflexionemos sobre el tremendo desencanto que se lleva Piscator cuando visita Barcelona en pleno proceso revolucionario y acude a ver las obras que le muestran los dirigentes obreros. Como muy amargamente señala luego, en nada diferían sus propuestas escénicas de los más rancios productos de nuestra tradición castiza, de un naturalismo ramplón y vociferante, y por tanto capaz de aunar en su gusto a burgueses y obreros. Lógicamente esta percepción hay que situarla en un momento en que se lucha en dos frentes antagónicos, pero de lo que no hay duda es de que en España sólo en raros períodos del siglo XX hemos contado con una escena de actitud claramente progresista. La Dictadura franquista aumentó el aislamiento y el triunfo de unos escenarios dominados por discursos cavernícolas en sus obras literarias y en sus resoluciones espectaculares.

Sin embargo, es en este período de extensa duración en el tiempo donde, a partir de finales de los años sesenta, van a surgir una serie de creadores que se van a enfrentar al sistema tanto en lo político como en lo estético. Si bien ya habían existido autores teatrales que reivindicaron otra forma de hacer teatro –o más bien de escribir teatro– tales como Buero Vallejo, Alfonso Sastre o Fernando Arrabal, es con el «teatro independiente» donde

aparecen todo tipo de profesionales (actores, directores, autores, escenógrafos...) que empiezan a plantear un teatro no sólo enfrentado a la censura desde el texto escrito, sino desde la pura representación teatral. Surge pues con fuerza lo que ya estaba pasando en otros países de Europa y América, aunque para nosotros todo tenga un primer plano mucho más reivindicativo desde el espacio político y social.

Es el momento de las creaciones colectivas donde se trabaja en equipo, donde la itinerancia es una bandera contra el centralismo madrileño, donde las estructuras económicas se articulan en torno a las cooperativas y donde las formas teatrales van a tener un gran sentido para diferenciarse del teatro dominante. Si bien es cierto que hubo un teatro claramente épico y muy directamente político, también se abrió el camino al teatro stanislavskiano y cómo no, a un teatro que luego tendría que ver mucho con lo que se llamó en los 80 «teatro de la imagen». Joglars, Comediantes, La Cuadra, Diti-rambo y muchos otros empiezan a mostrar un arte escénico no basado en la palabra del texto tradicional, sino en una propuesta en la que lo visual y lo específicamente escénico tiene tanto valor y sentido como la propia textualidad.

Sin embargo, todas estas experiencias siguen teniendo para la clase dominante un sentido de marginalidad, de rebeldía juvenil que debe ser arrojada a los llamados circuitos populares y que rara vez podía ser contemplado en un edificio teatral al uso. De cualquier modo, no debemos olvidar que muchos de los profesionales que se formaron en el «teatro independiente» fueron después los que construyeron nuestro teatro más valioso ocupando cargos públicos o afirmando su independencia a través de sus propias compañías. De cualquier modo, no he querido dejar de mencionar las extremas dificultades que los territorios de experimentación e investigación teatral han tenido siempre en nuestro país, de ahí que si bien en los años 80 hay un despertar de la «nuevas tendencias» eso se sigue produciendo bajo las eternas sospechas de marginalidad y alternatividad, por tanto con pocas posibilidades de pasar a formar parte de la «Historia oficial», si bien es cierto también que gracias a la persistencia de un núcleo de creadores y a la obstinada labor de una minoría de críticos y estudiosos de estas formas escénicas no basadas exclusivamente en el texto, se ha producido una cierta normalización, sobre todo en los años 90 y a partir de triunfos tan sonados (Premio Nacional incluido) de La Fura dels Baus y UR, sin olvidar los aportes de la generación de la danza contemporánea española.

Así pues, volvamos al tema principal: las travesías escénicas del teatro de búsqueda en los años ochenta. Para ello propongo un guión que nos permita adentrarnos en ciertas terminologías, corrientes o actitudes que tuvieron lugar en estos años y, que sin duda han dejado su huella en la escena del final del milenio. Evidentemente estos puntos habría que desarrollarlos de una manera profunda, lo que sin duda daría origen a un trabajo de gran extensión fuera del alcance de este artículo.

Sin ningún tipo de orden jerárquico estas son algunas de las líneas dominantes:

1. GRAN INFLUENCIA DE LAS TEORÍAS FILOSÓFICAS SOBRE LA POSTMODERNIDAD

Muchos fueron los debates que en torno a la postmodernidad se celebraron sin que aún hoy se hayan cerrado. Sin duda, los escritos de Habermas, Baudrillard, Foster, Lyotard, Frisby o entre los teatrólogos ciertos acercamientos de Pavis influyeron en una generación de jóvenes creadores europeos dispuestos a dinamitar el asentamiento del discurso moderno de los grandes directores de escena salidos de la última posguerra. Aún con todo en España se confundió muchas veces postmodernidad con «movida madrileña», de ahí que un artículo de David Roberts, publicado en Alianza Editorial, podría dejar perplejos a más de un delfín del acuario almodovariano. El texto se llama «Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia», en el que citando a Bürger plantea cosas tan lúcidas como esta: «El significado de la ruptura de la historia del arte que provocaron los movimientos históricos de vanguardia no consiste en la destrucción del arte como una institución, sino en la destrucción de la posibilidad de proponer normas estéticas como válidas». La extensa reflexión de Roberts sobre un texto tan paradigmático sin duda nos ayuda a salir de la ortodoxia con que ciertos análisis de la «izquierda ortopédica» de los sesenta nos hacían pensar en la dicotomía fondo y forma, y nos ayuda a resituar a ciertos autores canonizados unilateralmente, cuando en realidad su propuesta era una carga de profundidad al mismo sistema que parecía representar. En ese sentido, al igual que Roberts pienso que Weiss tiene mucho de postmoderno, y siguiendo la línea creo que Marsillach, no sólo porque montó *Marat-Sade* sino por sus múltiples puestas en escena de los clásicos en C.N.T.C. también tiene mucho de postmoderno. De cualquier forma este es aún un debate inagotable que no necesita muchos y muy diversos análisis para situar en toda su complejidad lo que supuso la influen-

ta postmodernista en todas las áreas de la creación artística del último cuarto de siglo.

2. LA MIRADA HACIA LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS DE COMIENZOS DE SIGLO

Ante una escena acartonada y prisionera de los peores resortes del teatro burgués y decimonónico, era lógico que los artistas escénicos volvieran su mirada hacia las grandes aventuras creativas de los años veinte, en gran parte mucho más osadas y transgresoras que algunos «experimentos» posteriores.

Dadaísmo, expresionismo, surrealismo, constructivismo, futurismo, Bauhaus, cubismo, Meyerhold, Tzara, Breton, Buñuel, Marinetti, Nijinski, Börlin, Gropius, Schlemmer, Artaud, Tatlin, Stepanova, Leger, Picabia... ejercen una fascinación profunda sobre los creadores de los ochenta un tanto hastiados de las grandes puestas en escena y el excesivo racionalismo que dominó gran parte de los discursos estéticos de los sesenta y setenta.

3. REPLANTEAMIENTO DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA

Si bien ya en los cincuenta y sesenta habían aparecido grandes autores que cuestionaron de raíz la consistencia absoluta del código aristotélico para la construcción de obras dramáticas, pensemos en Samuel Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pasolini, Fassbinder, Pinter... es en los ochenta cuando los grupos del nuevo teatro van a llevar a límites insospechados la utilización del texto dramático, y por tanto la palabra, dentro del marco general de un espectáculo. Algunos territorios por los que incursionaron fueron:

a) Hipertextualidad.- Paradigmático en este sentido sería el gran maestro de estos años, Heiner Müller. Su texto es una provocación, un pretexto para que cada director o cada grupo haga su reinterpretación, pero todo a partir de un texto denso, rico, que actúa como catapulta para una dialéctica en la búsqueda de imágenes.

b) Minimalismo.- Al igual que en las artes plásticas o en la música, en el texto se crearon una serie de piezas donde lo importante era la serie repetitiva para de ese modo lograr un efecto analógico en la percepción del espectador.

c) Realismo sucio.- Término que si bien se utilizó para configurar un grupo de novelistas norteamericanos e ingleses, pienso puede tener una fácil traslación al terreno de varios dramaturgos de los ochenta. Un ejemplo: Steven Berkoff.

d) Recuperación del palpito clásico.- Autores que a partir de la reflexión sobre la gran tradición de los clásicos griegos, pasando por Shakespeare y llegando hasta Marivaux o Goethe, supieron imponer su propio estilo de plena vigencia contemporánea. Sin duda el paradigma, Bernard-Marie Koltès.

e) La palabra como imaginario abstracto.- Experiencias emparentadas con la pura abstracción, con el experimento en la sonoridad de la verbalización. Una artista sin fronteras: Meredith Monk, cantante, bailarina, autora y cineasta.

4. TEATRO DE LA IMAGEN

Esta terminología se puso muy de moda sobre todo a partir de determinados espectáculos que viajaron con gran éxito por los festivales más carismáticos de estos años (Polverigi, Santarcangelo, Granada, Bruselas, Amsterdam, Londres...) y espacios teatrales tan significativos como fueron el Micky de Amsterdam, el Kaiteatre de Bruselas, Bobigny de París, el ICA de Londres e incluso el Mercat de les Flors en Barcelona. Si bien no considero este término como muy afortunado ya que por muy convencional que sea una propuesta teatral siempre tendrá una imagen, aceptemos que sirvió para diferenciar los proyectos escénicos que basaban su discurso en claves diferentes al de la palabra teatral al uso.

5. FISICIDAD O FISCALIDAD

Emanando del teatro de la imagen se necesitó desarrollar un actor que cada vez bailara más y un bailarín que actuara mejor. En suma, volver la mirada a las teorías de la biomecánica de Meyerhold mezcladas con las tendencias y aportaciones de los grandes coreógrafos de la danza moderna. El desarrollo de la fisicidad de un ejecutante (término que utilizan algunos grupos para desplazar el de actor o bailarín) se lograría cuando exista una absoluta organicidad entre el movimiento que emite el cuerpo y la oralidad que produce la voz en su emisión. En suma, la búsqueda de la autenticidad corporal y vocal lejos de la simulación del teatro decimonónico.

6. EMPLEO DE NUEVAS TECNOLOGÍAS

Toda una legión de creadores se lanzaron a utilizar las múltiples posibilidades que la tecnología ha puesto al alcance de nuestras manos. Sofisticados aparatos de luz, la informática, la robótica, el vídeo, la realidad virtual... se han empleado en el mundo del espectáculo tanto para desarrollar códigos estéticos como para fomentar nuevas formas de promoción y captación de espectadores.

7. RESCATE ÉTNICO Y ANTROPOLÓGICO

Una corriente con amplitud de seguidores ha tenido en la investigación de las raíces de las ceremonias de pueblos lejanos para Occidente (Japón, India, América Latina...) una de las más firmes plataformas del teatro en estos años. Su máximo exponente, Eugenio Barba al frente del Odín Theatre, instigador del llamado «tercer teatro» logró una amplia penetración de sus teorías y su práctica en todo el mundo. Otros creadores tales como Peter Brook o Arianne Mnouskine también indagaron en esta línea y plantearon algunos de los montajes más apasionantes de la década.

8. DIVERSIDAD Y MESTIZAJE

Muy unido al punto anterior la idea de mestizaje tanto de culturas como de estéticas ha sido una de las claves de la escena contemporánea, donde adquiere su máxima expresión en las compañías de danza al no necesitar necesariamente la palabra como basamento de su arte.

9. CORRIENTES DE COMPROMISO POLÍTICO

Al contrario de los que piensan que esta es una época de puro formalismo, existen un gran núcleo de creadores de todas las especialidades escénicas que mantuvieron un discurso muy comprometido con temáticas socio políticas. Lo importante sería situar ese discurso alejado de los clichés anteriores a hechos tan significativos como la caída del muro de Berlín o la desmembración de la Unión Soviética. El artista en esta época se halla preocupado por el racismo, el SIDA, el hambre en el mundo, la discriminación sexista, la marginalidad o la soledad urbana, temas tan comprometidos como pudo ser la lucha de clases en otro momento histórico.

10. COLECTIVISMO VERSUS INDIVIDUALISMO

Ambas tendencias luchan y se desarrollan en una curiosa lucha por ocupar su propio espacio. El creador escénico reivindica su individualismo pero a la vez debe aceptar la realidad de una práctica escénica que debe hacerse en colectivo, o al menos, en equipo.

11. CONTAMINACIÓN DE LENGUAJES E INTERDISCIPLINARIEDAD

Etapas de profundas búsquedas de territorios artísticos comunes. Músicos, artistas plásticos, vídeo-creadores, cineastas, novelistas, arquitectos e incluso filósofos han colaborado normalmente en aventuras escénicas tal y como sucedió también con las vanguardias de comienzos de siglo. Nombres carismáticos como los de David Mamet o Peter Greenway, junto con el

del más influyente y conocido todo terreno de los escenarios, Robert Wilson, serían fieles exponentes de esta fascinante contaminación de lenguajes artísticos.

12. INFLUENCIA PROFUNDA DE LOS LENGUAJES AUDIOVISUALES. DEL CINE AL VIDEOCLIP

Desde la aparición del cine, y más allá de la absurda creencia de que éste iba a acabar con el teatro, lo que se ha producido es una fuerte influencia del modo de narrar y de las posibilidades de concentrar ideas a partir de la imagen esencial lejos de los moldes retóricos de la herencia teatral del siglo XIX. A partir de que los espectadores se acostumbran a decodificar las películas —con su lenguaje específico— no podía mantenerse la tradicional manera de construir textos dramáticos.

Con la evolución de los soportes audiovisuales hemos llegado a la actual proliferación de videoclips musicales, donde en menos de tres minutos podemos asistir a la narración de una historia por medio del aseteamiento compulsivo de imágenes. Los jóvenes telespectadores ya no pueden entender el teatro como nuestros antepasados e incluso como nuestra generación. La fragmentación narrativa es uno de los símbolos dominantes en los ochenta y, lejos de perder su poder de atracción, se acrecienta a lo largo de los noventa.

13. DANZA CONTEMPORÁNEA

Obviamente una de las experiencias artísticas más apasionantes del siglo, con predecesores ilustres que renuevan todo el código del ballet para adentrarse en una liberación del movimiento aunque siempre bajo el signo del rigor, la preparación exhaustiva y la necesidad expresar un sentido personal de la existencia. Los ochenta recogen la fabulosa herencia de Graham, Cunningham o Wigman y crean una mitología de coreógrafos impresionantes para entender la evolución no solo de la danza, sino de todas las Artes Escénicas. Así durante estos años asistimos a las fascinantes propuestas coreográficas de Pina Bausch, William Forsythe, Anne Thérèse de Keesmaeker, Jan Fabre, Gallotta, Maguy Marin, R. Hoffmann, Bill T. Jones, Lloyd Newton, Carolyn Carlson y tantos otros creadores de todo el mundo que con sus visitas esporádicas a España, pero también gracias a la contemplación de sus vídeos o las salidas de nuestros profesionales, influyeron notablemente a la hora de configurar un sinfín de posibilidades a la práctica escénica del pasado reciente y del futuro inmediato.

14. INSTALACIONES, PERFORMANCES Y HAPPENINGS

En orden inverso al establecido en el enunciado se establece la evolución que va desde los años sesenta, con la aparición de un gran número de artistas plásticos que, sobre todo en Estados Unidos y ciertas partes de Europa, proponen un arte visual integrado en una acción teatral. Del happening como práctica ligada a la improvisación, pasamos a la performance en la que ya existe una mayor elaboración dramática y de ahí a la instalación donde la dialéctica espacio/escenificación es mucho más compleja, de tal modo que en muchos casos es difícil señalar las fronteras de una representación teatral. Justamente un teatro sin fronteras es otra de las características más importantes de la renovación escénica de los ochenta.

15. LA ÓPERA COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA TOTALIZADORA

Ya estaba este concepto en los sueños de Wagner, pero nunca se había llegado tan lejos como en estos años en la evolución global de la ópera. El alcance de las nuevas tecnologías para el uso de maquinaria y luminotecnia, así como las posibilidades que han generado las nuevas músicas han llevado consigo un resurgir del género más allá del boato de los grandes edificios operísticos tradicionales. Desde músicos interesados en abrir horizontes tales como Adams, Berio, Nyman, Glass... hasta los directores de escena interesados en dar nuevas lecturas con el apoyo de cantantes que han entendido el alcance de abrir perspectivas a un género que para muchos estaba acabado y que, sin embargo, hoy emerge con inusitada fuerza. Pensemos cómo en nuestro país La Fura dels Baus ha entrado de lleno en el desarrollo de proyectos operísticos en los que hacía ya mucho tiempo estaba inmerso uno de nuestros más grandes creadores, Carles Santos.

Desde este conglomerado de experiencias y tránsitos por las diferentes líneas de trabajo que generó la escena mundial en los ochenta podemos afirmar que los grupos y creadores españoles se afanaron en emular a sus contemporáneos, logrando en algunos casos ser pioneros y luego tener una gran influencia en el teatro de estos años, aunque la verdad es que otro gran número de inquietos renovadores no pasaron de la propuesta efímera y desaparecieron al poco de comenzar su trabajo sin más estela que algún espectáculo de moda. Esto, tan atacado por los críticos aferrados a una sola concepción del hecho teatral cuyo basamento es la literatura dramática, no es más que el exponente de cómo en teatro hay que hablar de procesos y de discursos proyectados a lo largo de toda una vida de dedicación a este arte, ya que lo demás —el éxito efímero— suele estar promovido por el con-

sumo desmedido de los productos puestos de moda, no tanto por los propios creadores como por los «mass-media» en su deseo de convertir cualquier proyecto cultural en una mera mercancía de consumo.

Señalaré a continuación algunas de las aventuras escénicas españolas más interesantes de esos años, si bien queda pendiente un análisis profundo del calado que tuvieron esas propuestas en relación al siempre teatro dominante ya no sólo de la tradicional escena madrileña, sino también de la emergente «nueva comercialidad» catalana, donde fue evidente el reciclaje que con productos de gran acabado y calidad dieron las empresas catalanas para competir fuertemente en un teatro de ámbito nacional.

Sin duda el grupo más importante y representativo de las nuevas tendencias escénicas españolas ha sido La Fura dels Baus. Sus componentes originales provenían del teatro de calle, las artes plásticas o la música, de ahí que sus experiencias no tuvieran nunca una raíz teatral convencional. Desde sus primeras apariciones en el Festival de Sitges al triunfo en el año 1984 de *Accions*, surcaron caminos más cercanos a la performance yanqui de los sesenta. Pero a partir de *Accions*, la elaboración de sus propuestas es de una complejidad y un rigor que para sí quisieran muchos dramaturgos de gabinete. Su posterior evolución ha ido unida a la utilización de alta tecnología, y si bien en un principio no utilizaban texto en sus espectáculos sí lo han hecho en sus últimas propuestas. Su investigación espacial ha incidido en la relación directa ejecutante/espectador, desarrollando siempre sus espectáculos en espacios no convencionales. Su repertorio es sin duda una de las opciones más coherentes como respuesta al teatro del fin de siglo dentro de una línea de investigación en muy diferentes apartados en incluso materiales escénicos. *Suz /o/ Suz*, *Noun*, *Manes*, son algunos de sus montajes que últimamente alternan con sus proyectos operísticos, sobre todo después del gran éxito cosechado en el Festival De Música de Granada con *La Atlántida* de Falla. De hecho ya tienen proyectos para Perelada y para el famoso Festival de Salzburgo, dirigido por uno de los gestores-fetiché de los últimos años, Gerard Mortier. También experimentan con las posibilidades que han abierto las autopistas de la información, planteando diversas alternativas junto a un proyecto de larga duración (24 horas) para desarrollarse el día final del siglo XX y su entrada en el XXI.

En los ochenta fueron los creadores del ámbito catalán y valenciano los que impulsaron las propuestas escénicas más renovadoras e interesantes de nuestra escena. Así podríamos señalar a Iago Pericot que desde su perspec-

tiva de escenógrafo, plástico y director de escena creó unos sugerentes espectáculos basados en el movimiento, el color, la música o la utilización de espacios insólitos como ocurrió con una abandonada estación de metro de Barcelona. *La bella y la bestia* o *Mozartu* son algunos de sus montajes de esta época.

Carles Santos, procedente de la música, incursiona cada vez más como director en unos espectáculos multimedia absolutamente brillantes y corrosivos. Desde pequeñas propuestas como *Arganchulla*, *Arganchulla...* hasta sus grandes óperas actuales, pasando por proyectos intermedios como *Tramuntana Tremens*. Tampoco hay que olvidar que en su faceta como compositor hizo la partitura de *Belmonte* de Cesc Gelabert o sus obras han sido coreografiadas por varios coreógrafos españoles.

Una experiencia curiosa fue la que realizó el grupo Curial con un espectáculo llamado *Blanc* que se realizaba sobre una gran superficie de espuma.

Dentro de una línea del teatro de imágenes muy apegado a una sensibilidad poética estaría el caso de Zotal, que precisamente se dieron a conocer con el montaje del mismo nombre, aunque en ese momento la compañía se llamaba Vitore e Gina. Posteriormente siguieron investigando en una línea de trabajo enmarcada en la búsqueda de imágenes cercanas a lo insólito. Entre sus otras producciones *Z* y *Zombi*.

Albert Vidal, inclasificable, imaginativo, trasgresor, ha investigado las relaciones del actor casi místico con los espacios insólitos: el zoo, una galería de arte, una iglesia, edificios en ruinas. Un virtuoso de la técnica del *performance*.

La Claca y Joan Baixas triunfaron con un espectáculo sobre el mundo pictórico de Joan Miró, desarrollando luego un gran trabajo de experimentación en el mundo de la marioneta moderna, alejada de cualquier cliché infantil.

Marcelí Antúnez y Los Rínos, una escisión de La Fura dels Baus que propuso espectáculos muy enmarcados en los multimedia. Posteriormente Antúnez ha gestado unas propuestas en solitario de gran interés icónico, investigando con máquinas muy Duchamps aplicadas a su propio cuerpo.

Entre las últimas incorporaciones cabe reseñar la de Sémola, teatro de imágenes de clara referencia circense.

En toda España se produjo un teatro no condicionado por la verbalización tradicional, y por tanto sin renunciar a la palabra, situando esta en un

contexto mucho más abierto y equilibrado con la experimentación en el movimiento o en la síntesis de imágenes.

En el País Vasco y Navarra habría que recordar el riguroso trabajo realizado por José Lainez y el T.E.N. con *Abismo*, espectáculo ganador en el Festival de Sigües de 1984. *Legaleón* de Irún que inicia su andadura en estos años, Intervalo Teatro Estudio con su *P/7*, algunas experiencias de Karraka y sobre todo la aventura de *Bekereke*, uno de los grupos más importantes de esta época, sobre todo hasta su escisión, si bien sus componentes han seguido desarrollando sus propuestas por toda España, e incluso América Latina como es el caso de Elena Armengod. Entre sus trabajos cabe destacar *Eco* y *Sentido único*.

En Asturias hay que reconocer el trabajo continuo de Etelvino Vázquez al frente del Teatro del Norte, en Galicia Artello y los textos del polifacético Antón Reixa, en Andalucía destacan los trabajos de Atalaya de Sevilla, Teatro para un instante de la interesante autora y directora Sara Molina y en Jerez, La Zaranda, que con su mestizaje entre las raíces folclóricas más genuinas andaluzas y Kantor han creado un lenguaje propio de gran impacto en toda Latinoamérica.

En Valencia, donde la danza contemporánea ha tenido una gran arraigo, hay que señalar el continuado esfuerzo de Esteve y Ponce para lograr espectáculos de gran sentido del humor, o ciertas propuestas de la primera etapa de Moma, hoy una de las compañías más importantes del país, si bien abriendo su repertorio a todo tipo de texto.

En Murcia, y gracias al gran talento del por desgracia recientemente fallecido Esteve Grasset se produce uno de los fenómenos más importantes del nuevo teatro español de estos años, el grupo Arena. Con la disciplina y el rigor impuestos por el pensamiento escénico de Grasset logran recopilar un buen número de montajes, alguno de los cuales obtiene bastante éxito en los circuitos mundiales del «teatro de la imagen». Entre sus trabajos *Callejero*, *Extrarradios* y *Fenómenos atmosféricos*. Sin duda hay que señalar la pérdida de Esteve como una de las más importantes para la evolución del teatro de los ochenta hacia nuevos horizontes que él ya intufía trabajando con bailarines y con el dramaturgo Antonio Fernández Lera.

Por fin llegamos a Madrid que si bien fue una ciudad mitificada por el fenómeno de «la movida», ésta desarrolló más sus propuestas por el mundo de la música, el cine, las artes plásticas o el diseño, pero no tanto por el teatro. Cuando lo intentó sus productos fueron unos híbridos que no consi-

guieron calar en el gusto de la gente que consumía ávidamente otros productos de la época.

Entre los grupos cabría destacar algunas performances bien elaboradas del grupo Depósito Dental, los intentos interdisciplinarios de la Fundación Gombryowerich, las insólitas propuestas de Azufre y Cristo, los trabajos objetuales de Imag-T, el teatro de calle de Morboria y la continuada labor de Cambaleo que es de los pocos que ha logrado una notable estabilidad ahora al frente de una sala en Aranjuez. De este último grupo resultó de gran interés su *Proyecto Van Gogh* también colaborando con Fernández Lera.

Sin embargo, dos son las compañías que se van a destacar en la renovación de la escena madrileña de estos años: La Tartana y La Carnicería.

Tartana cumple el perfil de grupo de transición entre el histórico «teatro independiente» y los nuevos grupos. Dirigida la compañía durante su etapa más fértil por Carlos Marquerie y Juan Muñoz, estos indagaron en líneas estéticas muy diversas pero siempre dando una impronta muy personal a espectáculos que a veces bebían en las fuentes de Eugenio Barba y otras en el Bread and Puppet. Por ello investigan en el teatro de calle y en las marionetas, para luego incursionar en el específico teatro de imagen para posteriormente incorporar cada vez más el texto. Dinamizadores de la vida teatral madrileña, primero dirigieron un interesante festival hasta llegar a disponer de un espacio propio, una de las más importantes salas alternativas madrileñas, la Pradillo, espacio fundamental para entender la escena de renovación de los últimos años ochenta y, sobre todo, los noventa. Entre los proyectos que llevaron a cabo en los años que comentamos destacan *Ciudad irreal*, *Última toma*, *Ribera despojada*, *Medea Material*, *Paisaje con Argonautas* de Heiner Müller y *Otoño*.

La Carnicería es una experiencia escénica íntimamente ligada a un gran creador escénico, Rodrigo García, autor, actor, director de escena, vídeo artista, diseñador... además de amante del boxeo, cierto cine de culto y las artes plásticas más radicales. Dado a conocer a partir de los Premios Marqués de Bradomín y sus estrenos en Cabueñes, poco a poco va profundizando su influencia en la escena madrileña hasta convertirse en la actualidad en uno de los autores más valorados tanto dentro como fuera de nuestro país, ya que alguna de sus obras han sido representadas por otras compañías y directores. Rodrigo García configura una de las personalidades más interesantes de las surgidas en los ochenta, pero cuya evolución no ce-

sa en los noventa convirtiéndose en punto referencial del teatro más interesante que en este momento se hace en nuestro país.

No me gustaría terminar este artículo sin hacer mención al movimiento de la danza contemporánea española. Recientemente he publicado en la Revista ADE, número 50, un estudio sobre este importante segmento artístico para comprender la nueva escena española del último cuarto de siglo, por lo que me remito al mismo para el análisis de las claves esenciales.

Sin embargo, sí me gustaría dejar constancia de alguno de los nombres que, sobre todo, en torno a Cataluña, Madrid y Valencia propiciaron unos espectáculos llenos de gran fuerza poética y metafórica. Entre estos Cesc Gelabert, Heura, Mudances, Ananda Dansa, Viananis, La Nónima Imperial, Danat Dansa, Bocanada, 10 y 10, Antonia Andreu, Transit, La Dux, Vicente Saez, Yauzkari, Nat Nuts, Metros, Malpelo... llevaron sus espectáculos a unos niveles de calidad que hasta ahora no han sido correspondidos por las pobres inversiones económicas que los poderes públicos y privados, con su incomprensión hacia este fenómeno artístico, han invertido en relación a otros países de nuestro entorno cultural.

Si algún día se produjera esta valoración de nuestra danza moderna es muy posible que la semilla dejada por estos creadores germinara con gran fuerza en una nueva renovación de nuestra escena, siempre tentada a caer en displicencia y en los caminos trillados.

En el otro lado cabría señalar también la efervescencia que en los noventa está volviendo a tener nuestra dramaturgia, gracias a un núcleo de autores que en todo el país están llevando a cabo propuestas textuales de grandísimo interés que muchas veces no han conseguido tener en su traslación escénica la fuerza que propone el propio texto, precisamente por la falta de investigación en las posibilidades icónicas de esos textos. Creo que estos autores formados en los años ochenta a través de talleres (y aquí convendría recordar el encomiable trabajo de José Sanchis Sinisterra y el Teatro Fronterizo, el Instituto de la Juventud, Fermín Cabal, el CNTE o Marco Antonio de la Parra), la contemplación de espectáculos o la contaminación con otros lenguajes suponen una espléndida esperanza para transitar de un siglo a otro con garantías de mantener viva la memoria del teatro. Entre esos nombres que eran casi adolescentes en el comienzo de los ochenta y además de los reseñados Rodrigo García o Antonio Fernández Lera señalemos a Sergi Belbel, José Ramón Fernández, Yolanda Pallín, Antonio Álamo, Lluïsa Cunillé, Francisco Zaroso, Rafael González, Juan Mayorga, Josep Pere

Peyró, Luis Miguel González, Raúl Hernández, Pablo Ley, Xavier Albertí, Itziar Pascual, Mercé Sarrias, Carles Alberola, Beth Escudé, Borja Ortiz de Gonda, Jordi Galcerán y tantos otros que junto a los históricos de otras generaciones configuran un panorama apasionante. Lógicamente si sus textos son estrenados con normalidad y en condiciones productivas dignas, y no como tantas veces ocurre, en una precariedad espeluznante.

A modo de reflexión final. El teatro de los ochenta no basado en la tradición verbal se encontró atrapado por demasiadas opiniones de aquellos que sólo valoran en la práctica teatral la autoría entendida desde el punto de vista del escritor del texto dramático. Muchas opciones basadas en otros territorios escénicos se vieron relegadas a un segundo plano. En algunos casos se trataron de un modo paternalista y en otros, directamente con desprecio. De ese modo la reflexión específica sobre una escena no basada en la verbalidad o en las convenciones del teatro tradicional fue en muchos casos ocultada o estigmatizada. Desde luego que muchos de los proyectos emprendidos resultaron fallidos, pero igual que tantos otros basados en obras de escritura tradicional. Nuevamente deberíamos hacer una llamada para huir de los criterios fundamentalistas o excesivamente ortodoxos. Cada teatro necesita igual cantidad de rigor, compromiso y talento, y es evidente que sólo aquellos que desde cualquier alternativa han mantenido su discurso con honestidad y trabajo continuo, han logrado sobrevivir al difícil objetivo de trascender en el tiempo más allá de experiencia o el éxito efímero.

LOS AUTORES Y LA MEMORIA

Juan A. Ríos Carratalá

La reciente edición de las memorias de Adolfo Marsillach (*Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998) y la reedición ampliada de las de Fernando Fernán-Gómez (*El tiempo amarillo*, Madrid, Debate, 1998) han contribuido a poner de relieve la necesidad de un género cuya suerte empieza a cambiar en España. Las memorias o las autobiografías están proliferando gracias a una buena respuesta de los lectores, cuyas demandas incluso han propiciado segundas partes (Miguel Gila) o ampliaciones un tanto oportunistas al calor del éxito de ventas obtenido con las obras originales. El análisis de este fenómeno editorial no es materia propia de *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, pero sí cabe plantear una reflexión sobre la oportunidad de unas memorias que han permitido a dos destacados dramaturgos ofrecer a los lectores un importante cúmulo de noticias, anécdotas, datos y reflexiones acerca de nuestra reciente historia teatral.

El éxito obtenido por los dos citados títulos se debe a diversos factores entre los cuales los relacionables con el teatro tal vez ocupen un lugar modesto. El carácter polifacético y la popularidad de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach propician el interés de un amplio espectro de lectores. Son personajes públicos, respetados por su trayectoria profesional pero no carentes de las necesarias dosis de polémica. A estas circunstancias se debe añadir el prestigio intelectual que se les reconoce y la ya demostrada ca-

pacidad para enfrentarse como autores ante una obra de ficción, pues -no lo olvidemos- para el lector las memorias acaban siendo un género de ficción con un personaje central cuyo nombre coincide con el del autor. Tales premisas justifican el interés editorial por propiciar la aparición de unas obras que, no obstante, incluso han sorprendido por sus ventas y repercusión crítica.

¿Habría sucedido lo mismo si ambos autores sólo hubieran sido dramaturgos? Es obvio que no. Aparte de que esta faceta apenas cuenta para alcanzar la popularidad que acerca a tantos lectores-compradores a las librerías, uno de los atractivos básicos de las obras citadas es lo polifacético de las trayectorias de sus protagonistas, aunque ellos se consideren básicamente actores. Y la vida de un cómico suele ser, por múltiples razones, propicia para un relato más o menos novelado. Cualquier generalización o idealización es absurda, pero las características propias de una profesión tan inestable, imprevisible y pública como la del cómico la convierten en un material potencialmente adecuado para un tratamiento narrativo. La vida de un dramaturgo no es necesariamente estable y aburrida, como ya se encargaran de demostrar en sus épocas Lope de Vega y José Zorrilla -siempre dispuestos a dar cuenta de sus biografías-. Pero por regla general no tiene esos rasgos de espectacularidad y seducción que caracterizan a la proyección pública de los actores. No importa. Para otro tipo de lector más minoritario hay otros elementos de interés.

Una de las relativas sorpresas que ha deparado la citada obra de Adolfo Marsillach es que dedicando amplios capítulos a temas como el C.D.N, la C.N.T.C o el I.N.A.E.M. -siglas que asustarían a cualquier editor- haya interesado a tantos lectores. No debemos ser ingenuos al respecto. El autor también aborda otros muchos temas capaces de propiciar la atención de un lector más común y, por supuesto, siempre debemos tener en cuenta la brillantez de que hace gala un memorialista que probablemente haya sentado cátedra en un género tan polémico. Combinar lo personal con lo público, la anécdota con la reflexión, la crónica cultural con el relato de viajes, el testimonio con la crítica... son algunos de los desafíos de los que sale siempre airoso Adolfo Marsillach. También sucedió en su momento con Fernando Fernán-Gómez. Pero la mayor osadía, entendida en el mejor sentido de la palabra, de que hace gala el conscientemente «polémico e interesante» Marsillach le permite alcanzar registros reflexivos y emotivos que apenas se dan en las a veces frías páginas de *El tiempo amarillo*.

Se puede hacer un análisis de las obras de estos y otros actores que recientemente han publicado sus memorias. Los puntos comunes son numerosos y el conjunto es un magnífico material de primera mano para conocer diversos campos de la cultura española de estas últimas décadas. Ese es el objetivo del ensayo que estoy escribiendo a partir de las memorias de los ya citados y las de Paco Rabal, Miguel Gila, María Asquerino, José Isbert y algunos otros. Pero en esta revista dedicada a los autores lo que convendría es llamar la atención acerca de la necesidad de seguir el camino iniciado por Adolfo Marsillach y Fernando Fernán-Gómez.

La justificación de unas memorias puede ser una vanidad mal disimulada. Pero también puede ser un servicio a la comunidad, siempre necesitada de elementos que le permitan mantener la memoria histórica y conocer los entresijos de una época cercana en el tiempo, pero arrumbada por una cultura donde el más rabioso presente lo es todo. Y no creo que haga falta explicar las consecuencias de esta circunstancia que tanto nos condiciona.

En el campo específico del teatro esa necesidad es igualmente manifiesta. Por desidia y otras razones igualmente inconfesables, ya hemos perdido definitivamente una parte significativa de nuestra historia teatral. Conviene cambiar de actitud y eso implica una amplia y heterogénea serie de medidas e iniciativas. Entre las mismas cabe una disposición favorable de los autores a hacer públicas sus memorias -que admiten múltiples variantes a veces muy alejadas de lo hecho en los títulos citados- y una mayor acogida por parte de instituciones públicas o editoriales encargadas de difundirlas.

La acumulación de memorias puede ser inconveniente. Cuando leemos las de autores que se han movido en unos parecidos ambientes profesionales y son de la misma época, es inevitable la repetición de casi todo lo fundamental. Pero el límite lo debe poner el sentido autocrítico de los propios autores, que deben ser conscientes de hasta qué punto el conocimiento de su trayectoria y el testimonio que aportan son realmente significativos para quienes nos interesamos por nuestra historia teatral o, en un sentido más amplio, cultural. Estoy seguro de que entre los que ahora tienen una edad similar a la de Adolfo Marsillach y Fernando Fernán-Gómez hay autores capaces de desvelarnos algunas claves de lo hecho, o lo no hecho, en los escenarios españoles, de permitirnos comprender el verdadero significado de unos datos que a menudo nos han llegado sin ese trasfondo humano casi siempre tan decisivo o de rectificar algunas ideas comunes que se han transmitido sin la necesaria comprobación. Por otra parte, y aunque las memo-

rias no deban convertirse en anecdóticos, no cabe duda de que muchas situaciones más o menos anecdóticas son indicativas de fenómenos de mayor calado. Recientemente Fernando Fernán Gómez ha publicado un desafortunado libro sobre las anécdotas en el mundo teatral (*¡Aquí sale hasta el apuntador!*, Barcelona, Planeta, 1997). El error, en mi opinión, es la base de la que parte: otros libros o enciclopedias donde ya se habían recopilado las mismas. Frente a esta manida y no siempre oportuna información, cabe el testimonio de primera mano, el rescate de esos pequeños sucesos que formaron parte de la cotidianidad de los profesionales del teatro, de esas anécdotas que en ocasiones acabaron siendo decisivas en un mundo tan azaroso como el teatral. Los autores pueden contribuir a que todo ese material se conserve y pase a englobar la tan raquítica memoria histórica de nuestro teatro, siempre a caballo entre el desinterés de los propios protagonistas y el olvido de casi todos los demás.

Lanzo, por lo tanto, esta propuesta que puede propiciar múltiples y heterogéneas respuestas. La Muestra tiene una tarea centrada en potenciar nuestro presente teatral y buscar cauces para su futuro, pero también es consciente de que la misma implica que algunos autores no terminen en el olvido, que el testimonio de su casi siempre difícil relación con los escenarios quede fijado y que, en definitiva, ese pasado reciente de nuestro teatro sea un motivo constante de reflexión para los autores contemporáneos, el resto de los profesionales del teatro y los historiadores que desde el ámbito académico se ocupan del tema. No se trata de hacer un museo de la memoria, con lo equivocadamente peyorativo de la definición, sino de estimular a quienes tienen la obligación de transmitirnos sus testimonios. Si ese estímulo fructifica, estoy seguro de que la Muestra estará dispuesta a proporcionarle los adecuados cauces.

AUTOR, DIRECTOR E INDIVIDUO: EL FERNÁN-GÓMEZ MÁS DESCONOCIDO

Cristina Ros Berenguer

Si en algo estamos de acuerdo al hablar de Fernando Fernán-Gómez es en reconocer la importancia de su contribución a la cultura española contemporánea. De hecho, no hay muchos intelectuales que puedan presumir de una obra como la suya. Actor que supera el centenar de películas; director teatral; realizador, adaptador y creador de guiones de cine, de series de televisión y folletines para la radio; ensayista; articulista; novelista; autor teatral e incluso poeta, Fernando Fernán-Gómez ha dedicado más de cincuenta años a una incesante actividad en diversas facetas de la cultura española.

Pero la crítica también es unánime en reconocer que la vasta obra de Fernando Fernán-Gómez sorprende por ser especialmente irregular, heterogénea y dispersa, calificativos que aplica a cualquiera de sus incursiones en el mundo de la dirección, la creación e incluso la interpretación.

De hecho, si hacemos recuento de su amplia producción es evidente que coexisten todo tipo de propuestas. Entre ellas podemos apreciar sin dificultad sus mejores trabajos y también reducir a cenizas algunas de sus películas y de sus textos literarios. Rechazar es tarea fácil. Pero también sabemos que el interés de una obra no radica sólo en el reconocimiento de su calidad artística, sino —sobre todo en el caso de nuestro actor-autor— en co-

nocer las circunstancias que acompañaron su gestación, en oír comentar al propio Fernán-Gómez qué factores personales, económicos, políticos o sociales influyeron en el éxito o fracaso de la misma; en conocer, en fin, cuál era su último propósito. Desde esta nueva perspectiva, la obra adquiere una dimensión diferente, un nuevo significado más acorde con la vida y, por lo tanto, más próximo a nosotros mismos.

Mi interés radica, pues, en acceder un poco más al individuo Fernando Fernán-Gómez. Aunque sea someramente, en conocerle a él y a sus circunstancias en cada uno de los campos artísticos mencionados: la interpretación, la dirección y la creación literaria.

Comencemos con su labor interpretativa. Respecto a ésta no cabe duda de que lo puesto en cuestión no ha sido en ningún momento su brillante carrera como actor, el intérprete que dignifica cualquier proyecto por ramplón que sea, sino esa «ambigua» actitud que le ha permitido trabajar en productos de toda índole. Me refiero tanto a esas películas infumables, que contrastan con films imprescindibles en la historia del cine español, como a su intervención en películas que parecían defender posiciones ideológicas contradictorias, especialmente en un periodo tan significativo de la reciente historia española como la posguerra. Estoy pensando, por ejemplo, en su participación en el cine religioso de los años cuarenta y, por contraste, en su vinculación a muchos de los intentos que en esos momentos se oponen a los modelos oficiales (recordemos los proyectos de Edgar Neville, Enrique Herreros, Serrano de Osma o Llobet Gracia) y a todos los films que por entonces mantienen cierta actitud de ruptura con el cine del franquismo.

Acerca de esta paradójica situación no es necesario que hagamos demasiados comentarios, baste mencionar las conocidas declaraciones en las que Fernán-Gómez alega su sentido de la profesionalidad como guía de su trabajo, y, en consecuencia, como la actitud personal que le ha permitido trabajar en algunas de las mejores películas de nuestro cine y también en otras de los más mediocres encargos. Una actitud personal que diferencia al profesional del individuo, que se verá reflejada en su evolución como creador y que, en cualquier caso, evita las rotundas apologías políticas y las urgencias y necesidades con que parecían debatirse los nuevos tiempos. Por otra parte, a esta postura se sustrae, lógicamente, el carácter propio de su trabajo, esto es, los habituales altibajos de la carrera del actor, y donde las

circunstancias políticas y económicas del cine y el teatro del momento resultan fundamentales.

Si hablamos ahora de su trabajo como director, tanto cinematográfico como teatral, el planteamiento no es diferente, puesto que se observa asimismo una discontinuidad que de nuevo hace difícil compaginar productos de demostrada calidad con otros de tan escasa ambición artística.

La diferencia radica en la manera en la que Fernán-Gómez aborda esta actividad que considera «complementaria» a su trabajo como actor, puesto que dice entregarse a ella por necesidad y no por vocación, cuando su carrera de actor se halla prácticamente estancada y decide abrir un nuevo camino que le permita seguir trabajando en el oficio a partir de sus propios proyectos. Una apreciación que parece especialmente interesante si pensamos que ha podido condicionar la forma de enfrentarse a su tarea de director-realizador, como es el hecho de que su trabajo en este campo se haya realizado más en la sombra, oculto por su labor interpretativa, y que él intente siempre mantener una absoluta discreción respecto al mismo. Esta actitud, como es lógico, ha perjudicado en algunos casos la difusión de determinadas obras, sobre todo las teatrales.

En este sentido es curioso que cuando Fernando Fernán-Gómez comenta su labor de dirección, ya sea de cine o de teatro, quite importancia a su propia responsabilidad y reivindique el trabajo en equipo como el logro fundamental del espectáculo o la película en cuestión. Con ello manifiesta una modestia o inseguridad a las que sumamos las paradójicas declaraciones sobre la insatisfacción general de su trabajo en el campo de la dirección, al que se dedica, repite constantemente, por una necesidad laboral.

Detengámonos primero en su labor como director de teatro y veamos que una revisión general de su trabajo desvela que esa actitud de querer pasar inadvertido, de no hacer ostentación de su labor, se ve corroborada por las adversas o extrañas circunstancias que acompañan algunos de los estrenos teatrales de sus propias obras, por el desapego o la falta de visión con que parece que el autor, director y productor ha decidido llevar sus dramas a escena.

El ejemplo más claro es quizá el estreno de su pieza teatral *Los domingos, bacanal*, que tuvo lugar en 1980 en un teatro de barrio madrileño, en pleno verano y sin ningún tipo de promoción; esto es, con la absoluta desprotección de su autor. Otro ejemplo lo constituyen los textos estrenados no sólo en pésimas condiciones sino muchos años después de haber sido es-

critos, caso de *La coartada*, una obra que se representa en 1985, doce años después de haber recibido el accésit del prestigioso Premio Teatral Lope de Vega. Los hay, asimismo, que tras los años han perdido el interés y el propósito para el que fueron creados y resultan absolutamente desfasados. En este caso podemos mencionar de nuevo *Los domingos, bacanal*, un texto que su autor inscribe en el denominado «teatro como juego», el cual resulta tan efímero como la moda que representó a finales de los años setenta y principios de los ochenta, y que en este caso fracasó tanto en su estreno de 1980 como en el de 1991. Había sido, además, una obra escrita con anterioridad a *Las bicicletas son para el verano* (1982), y, en consecuencia, era ajena por completo a la posibilidad de un gran éxito comercial como lo sería el que acompañó al flamante Premio Teatral Lope de Vega. No olvidemos tampoco los otros montajes teatrales que, al igual que el citado, se estrenan tras el éxito rotundo de *Las bicicletas...* y que, al ser algo totalmente diferente a lo que se esperaba del autor Fernando Fernán-Gómez, provocan desconcierto en el público y la crítica, rompiendo las expectativas: se trata de *Del Rey Ordás y su infamia* (1983) y *Ojos de bosque* (1986), dos piezas teatrales influidas por el Romancero y las leyendas populares, estrenadas en Madrid bajo su dirección. En concreto, en la primera de ellas Fernán-Gómez combina la prosa y el verso en un viejo romance judeo-español, planteándolo a modo de juego escénico con el que incitaba a la participación lúdica; y la segunda, *Ojos de bosque*, estrenada también en verano en la madrileña Plaza de la Almudena, es un romance medieval en el que tampoco faltan las situaciones cómicas y tiene como único fin el divertimento de los espectadores. Temas y propósitos alejados, como vemos, de esa comedia de costumbres ambientada en una época tan insólita como la de la Guerra Civil española.

Y, por último, si alguien piensa que el enorme éxito y la gran popularidad alcanzados por el estreno de su obra teatral *Las bicicletas son para el verano* debe todo su triunfo al autor, no debe olvidar que incluso en este caso se trató de un éxito «condicionado», en el que influyó decisivamente la función teatral dirigida por José Carlos Plaza y la película estrenada tan sólo un año después, en 1983, por Jaime Chávarri.

La cuestión sobre todo este cúmulo de singulares e incomprensibles circunstancias es si la mencionada actitud de modestia, inseguridad e incluso insatisfacción explican, de algún modo, la aparente incoherencia con que se desarrolla su carrera de autor-director teatral.

Para obtener una respuesta debemos aproximarnos un poco más a la persona, al autor, a su modo de entender el arte y, por lo tanto, a su propia concepción poética. Veremos entonces cómo su sistema de trabajo ha condicionado la coherencia o regularidad de su corpus, llegando a adquirir tanta importancia en este sentido como la influencia ejercida por los propios criterios de productividad del teatro español, que han impedido a su modo que lo mejor de su teatro haya pervivido y que su obra en general haya tenido la continuidad requerida.

Pero antes de adentrarnos en este tema, continuemos con una breve referencia a su labor como director cinematográfico, aunque en este caso el hecho de que pasaran prácticamente inadvertidas películas emblemáticas como *El mundo sigue* (1963) o *El extraño viaje* (1964) se debió más a cuestiones coyunturales y políticas, en las cuales la censura jugó un papel determinante. Recordemos que ambos films, tras muchos problemas, se estrenaron con retraso, en pésimas condiciones y sin publicidad. Circunstancias que influirían, como es natural, en la obra posterior del cineasta y que le harían replantearse su trabajo: dudar tanto de los errores como de los aciertos y, ante todo, desconfiar de las mínimas posibilidades de éxito de sus proyectos más personales. Estas dos películas son, de hecho, tan sólo dos ejemplos entre muchos, porque también en el mundo del cine Fernán-Gómez pagaría las consecuencias de haber vivido primero una época tan difícil como la posguerra española y después todo un arduo período de transición en el que quedaron olvidados muchos de sus esfuerzos. Así, es evidente que asimismo dejaría huella en su actividad y en su actitud personal el hecho de que quedara olvidada su participación en casi todos los proyectos arriesgados del cine español, en esos estimulantes productos «extraoficiales» que retaban con valentía y astucia la calidad y los sistemas de producción vigentes en la época. Tampoco es indiferente el que nadie reivindicara su trabajo como director y actor en los montajes teatrales del Instituto Italiano de Cultura, donde llegó a organizar las primeras proyecciones neorrealistas en nuestro país; o el que se no se volviera a hablar de lo arriesgado de firmar en 1962 la famosa carta colectiva a Manuel Fraga sobre las torturas en Asturias y por la cual su nombre fue vetado durante años en la radio y la televisión públicas, con el perjuicio profesional y personal que ello le ocasionó. Es interesante comprobar, por lo tanto, que no se respetara su obra no sólo por parte de la cultura oficial del franquismo, sino por los que antes o después se declararon abiertos opositores al régimen.

Lo que ocurre es que él no respetar su obra supuso asimismo no respetar al intelectual y a la independencia de su pensamiento, olvidar la profesionalidad, la entrega máxima con la que Fernán-Gómez se ha dedicado a su trabajo, mucho más difícil de mantener cuando, a falta de convicciones eternas, hay que aprender a luchar contra el escepticismo.

Es muy posible, además, que la sinceridad del autor sobre el tema haya sido uno de los factores que más han entorpecido la proyección de Fernando Fernán-Gómez como figura pública. Asumir y vivir las propias contradicciones no es tarea fácil, y cuando alguien lo consigue suele toparse con la hipocresía de los demás. Esa sinceridad, en ocasiones mal comprendida y peor aceptada, es, sin embargo, uno de los mayores atractivos de su personalidad y de su trabajo.

Lo único indiscutible es que con sus fracasos y sus aciertos Fernán-Gómez ha sido considerado en cierta manera la historia del cine español, siendo como es protagonista de una obra tan heterogénea y de tan diverso signo, pero en ocasiones tan brillante y siempre, eso sí, culturalmente rica.

Veamos, por último, cómo esta polémica en torno a su labor de director y su filmografía poco a poco se ha hecho extensible a su trabajo de escritor, si cabe, más escurridizo y contradictorio. Analicemos, pues, al autor.

Fernando Fernán-Gómez dice entregarse a la literatura por afición y confiesa asimismo que con el paso de los años esa afición se ha ido convirtiendo cada vez más en una necesidad, en un deseo irreprimible por escribir que sólo es comparable a la necesidad de recordar la propia vida.

Presentándose como eterno aficionado a la literatura, también en este mundo ha querido pasar inadvertido y excusarse así ante cualquier viso de profesionalidad de la escritura. Además, al igual que mostraba insatisfacción por su trabajo como director-realizador, en este caso no duda tampoco en definirse a sí mismo como un escritor aficionado.

Una actitud que de nuevo resulta sorprendente porque él empezó a escribir muy joven, y desde entonces hasta ahora ha logrado una obra respetable. Ahora bien, ya anunciábamos al principio que, como en el resto de su producción, también su obra literaria se caracteriza por la variedad, por una gran diversidad de géneros y por una irregular calidad.

Sin detenernos en sus ensayos o sus artículos periodísticos, sin mencionar sus imprescindibles memorias o su magnífica y polémica labor como adaptador teatral (ahí están *El Lazarillo* y *El Tartufo*), estamos de acuerdo en que *Las bicicletas son para el verano* constituye su mayor logro en el géne-

ro dramático, y que en la narrativa *El viaje a ninguna parte* (1985) y *El mar y el tiempo* (1988) continúan siendo sus textos más logrados. De hecho, en ellos encontramos la mejor representación del personaje más emblemático de la literatura y el cine de Fernán-Gómez: el antihéroe. Ambas novelas son magníficos retratos de lúcidos perdedores que se afanan sin tregua en el arduo trabajo del sobrevivir. Historias desarrolladas y vividas entre la decrepitud y el ilusionismo, en las que los protagonistas comparten con su autor buena parte de sus vivencias y su filosofía, la manera de organizar su vida, ese «escepticismo vital» en el que la aparente desidia encierra el más profundo respeto por la vida. Por otra parte, no olvidemos que en ambos casos la estructura fragmentaria y la riqueza de situaciones visualizables las definen como novelas cinematográficas, y que por ello han conocido adaptaciones al cine prácticamente idénticas al texto novelado.

Desde entonces hasta ahora, Fernán-Gómez ha escrito páginas valiosas, pero pienso que en ninguna de ellas ha logrado construir una historia tan redonda y unos personajes tan inolvidables como los que aparecen entre las líneas sencillas y realistas de estas dos novelas.

Lo que nos interesa plantear ahora es cómo conjugar en su literatura propósitos y resultados tan diferentes.

Si analizamos su actitud y sus declaraciones al respecto, observaremos cuál es la relación peculiar que Fernán-Gómez mantiene con la literatura y que consiste, en general, en mostrar hacia ella tal deferencia, tal respeto, que es como si su «humilde» aportación a las letras estuviera destinada a diluirse en el «fondo literario común». Y no tanto por una cuestión vinculada a la más o menos reconocida calidad literaria de la obra en cuestión, sino por su reiterado deseo de intrascendencia.

Por otro lado, también debemos tener en cuenta la pluralidad de géneros a los que se ha dedicado, pues este afán por la diversidad y el cambio en general se ha convertido en muchos casos en uno de los estímulos creativos fundamentales para su autor. A este respecto, vamos a mencionar sus propias palabras, cuando en una ocasión comentaba a Juan Tébar que si algún día le sonriera la fortuna y, con ella, la riqueza más absoluta, «procuraría lo que siempre me ha gustado a mí aplicar en la vida, y es que, dentro de una zona muy limitada, llegar a una gran variedad: o sea, si he escrito *Las bicicletas...* y eso es lo que se llama un éxito, ahora, en vez de escribir otra obra, escribiría un libro de poemas, o cuentos, o una novela de cuatrocientas páginas. O sea, lo invertiría en variar. En defender sobre todo

mi libertad.» En estas frases Fernán-Gómez nos desvela con claridad su posición, reafirmando que la fidelidad a sí mismo está por encima de cualquier condicionamiento estético y que el impulso o la apetencia del momento es lo que domina la creación. Si esto es así, parece lógico, pues, que prescindiera de la fórmula que pueda reportarle en un futuro otro éxito consabido, y que ni siquiera se plantee que saltar de *Las bicicletas...* a la parodia en *Del Rey Ordás y su infamia* pueda desconcertar y defraudar al público.

Mantener la libertad es para Fernando Fernán-Gómez romper toda posible expectativa y desconfiar del éxito. El no reconocerse a sí mismo como autor supone, por un lado, el no adquirir ningún tipo de responsabilidad en este sentido y, por otro, casi como una consecuencia, el hecho de que se permita la libertad de escribir lo que le apetezca, huyendo si es posible de todo condicionamiento cultural o estético.

Con esta postura, quiera o no quiera, se aleja de la preocupación por la mayor o menor viabilidad comercial de sus obras, y también se distancia de la acomodación de ésta a los gustos del momento, es decir, de su «pertinencia», tomando este término en cualquiera de sus acepciones, ya sean personales, sociales, políticas o económicas.

Acerca de su carrera cinematográfica sabemos, en este sentido, que buena parte de su obra ha surgido en momentos no demasiado idóneos, y se ha mostrado ante un público que, en su mayoría, prefería otro tipo de productos. En cuanto a su literatura, ésta se ha mantenido generalmente alejada de cualquier tipo de modismo, ajena a su propia época e incluso desfavorecida por su propio autor. Éste, por su parte, nunca ha mostrado otra pretensión que la de satisfacer el deseo de escribir, manteniéndose no siempre fiel al género que le es propio y que, en general, definiríamos como el realismo costumbrista, de especial vertiente tragicómica y que recoge quizá lo más personal de nuestra tradición humorística.

Considerando entonces que ese impulso momentáneo y la diversidad se erigen en estímulos creativos de gran importancia, ello explicaría no sólo la múltiple dedicación de Fernando Fernán-Gómez en los caminos del arte, sino también justificaría, en parte, la heterogeneidad de su obra: los cambios de registro o de medios expresivos, la diversidad en los temas, en los planteamientos e, incluso, los propósitos tan diferentes con que el autor ha trabajado en unos u otros proyectos, desde la intrascendencia más absoluta, la trivialidad hiriente, el escepticismo o la ironía genial. Una actitud que ca-

racteriza y define el conjunto de su obra, de su literatura, de sus proyectos como director-realizador-guionista y también, aunque no del mismo modo, de sus trabajos interpretativos.

Pensemos, incluso, que el hecho de que Fernán-Gómez no se considere a sí mismo como autor teatral ha podido influir a la hora de estrenar montajes teatrales sobre sus propios textos, evitando ese riesgo potencial que supone todo autor para quienes componen la actividad teatral, impidiendo correr riesgos a los demás o, en último extremo, haciéndose cargo él mismo de la producción de sus espectáculos.

Es evidente que la libertad creativa debe tanto al autor como al individuo. El precio que uno ha de pagar por mantenerse fiel a sí mismo y a su propia contradicción, por no entrar en los esquemas tipificados de antemano, oscila constantemente entre la crítica feroz, el reconocimiento unánime o el olvido más absoluto. A cambio, el autor, libre de toda obligación, se permite el lujo de seguir siendo un aficionado; el único modo de disfrutar realmente de cualquier actividad en la que no se busque más allá de la propia satisfacción, ya sea la dirección de películas o el recrearse en el placer de la escritura.

EL PODER DE LA LITERATURA EN «EL LECTOR POR HORAS» DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Magda Ruggeri Marchetti

Es muy raro ver en los escenarios una obra que trate de literatura y en particular de la fuerza que puede tener un texto poético o narrativo a través de la lectura. Nos ofrece esta oportunidad José Sanchis Sinisterra, autor de gran prestigio, que además de dramaturgo es ensayista, admirador de Beckett¹, investigador y pedagogo², estudioso del arte performativo, siempre interesado por la estética de la recepción y por la relación entre emisor y receptor³. Creador del Teatro Fronterizo, redactó su Manifiesto en el que propugna «una cultura centrífuga, aspirante a la marginalidad [...] y a la exploración de los límites, de los fecundos confines»⁴.

Es típica en su producción la intertextualidad con otras obras, oportunamente manipuladas y engarzadas, como *Hamlet* o *La Celestina*. Prepara dramaturgias sobre escrituras de Brecht, Kafka, Sábato, Melville, Calderón, etc.⁵. En efecto concordamos plenamente con Virtudes Serrano cuando afirma: «La intertextualidad, pues, como frontera literaria y teatral, es uno de los pilares de la dramaturgia de José Sanchis quien, en ocasiones, transcribe literalmente palabras de otro tiempo, de otros hombres y de otros personajes, produciendo así en el receptor esa intranquilizadora sensación de cercanía y alejamiento, de propio y ajeno, que lo hará mantenerse *despierto*, para la *recepción* del mensaje»⁶.

El lector por horas, estrenado en el Teatro María Guerrero el 9 de abril de 1999, bajo la dirección de José Luis García Sánchez, habla de un padre, Celso, que ha contratado a un lector por horas, Ismael, para que lea obras literarias a la hija, ciega por un misterioso accidente, con la premisa de ser un instrumento absolutamente aséptico que no se interponga nunca entre el texto y el receptor. El lector tendrá que ser «un órgano, una máquina... o una simple herramienta que [convierte] las letras en sonidos, [...] un órgano puramente fisiológico, sin más pensamiento que el necesario para convertir la cadena de signos gráficos en... [...] unidades melódicas y rítmicas de significación.»⁷. La lectura debe ser «transparente [...] sin figura interpuesta» (p. 37). La frecuente repetición de la palabra «órgano» subraya que el padre no ha querido contratar a un hombre sino una máquina. En efecto, había examinado a otros candidatos para ese trabajo, «gente muy competente, muy valiosa... pero [...] demasiado personal» (p. 38). Así que el lector no podrá ni escoger los textos ni tener preferencias, porque de esta manera el padre preservará a la hija de influencias extrañas y seguirá dominándola.

En la escena 1 sólo están presentes los dos hombres, pero conocemos el carácter de la hija a través de la descripción del padre («Lorena es muy sensible. Nunca tuvo un carácter fácil, es verdad. Intransigente [...]. Pero después del accidente se volvió voluble, caprichosa, despótica» (p. 35-36), que manifiesta su egoísmo al considerar que el accidente de la hija le «ha devuelto a la vida» porque ahora él se siente «otra vez imprescindible» (p. 37). Por la conversación comprendemos que es un hombre acostumbrado a mandar y a considerar a los demás como cosas a su disposición. Su personalidad emerge también en los diálogos, donde no deja espacio a la contestación, en un *crescendo* que culmina en la escena 14 donde él mismo contesta a las preguntas que la hija hace al lector. Pero a través de las lecturas, del tono de voz de Ismael y de la diferente acogida por los demás personajes, conocemos el mundo interior de los protagonistas y se revela su historia y su personalidad.

Los textos servirán tanto para aportar cierto ámbito de libertad a la hija, que vive en un ambiente represivo, como para reflexionar sobre los sentimientos humanos: la culpa, la sumisión, la crueldad, la frustración espiritual y sexual, etc. De esta lectura surgen varias posibilidades para el personaje destinatario y para el mismo espectador que se identifica con el receptor y se encuentra en medio de los conflictos participando en sus sufrimientos.

La construcción paratáctica típica de toda la obra, llena de puntos suspensivos, da espacio a cualquier interpretación porque no decide nada, no juzga, sólo apunta los problemas que puedan surgir.

Ya Manuel Aznar Soler había señalado «la necesidad de una implicación activa del espectador»⁸ en la dramaturgia de Sanchis Sinisterra afirmando que «en sus textos [...] busca su participación a través del imaginario e intenta modificar los códigos de percepción y de recepción del espectador»⁹. En efecto, para el Dramaturgo el buen lector de teatro, y aún más el espectador, «no ve solamente el genio de un autor o la complejidad de unos seres que parecen humanos. Percibe además otras voces: voces del autor en los personajes, voces de otros autores en el autor [...] y también su propio tiempo biográfico: jirones de la infancia, deseos y temores presentes... [...] También hay algo suyo en los personajes [...] pero son como fragmentos de su ser diseminados, distorsionados, contrapuestos incluso»¹⁰. En esta obra Sanchis eleva la participación del público a un nivel máximo, pudiendo considerársele como co-autor.

Lorena parece haber renunciado a la vida y estar en sintonía con su padre viviendo encerrada con la única compañía de la lectura y de su mundo de ficción, ajena a todo lo que ocurre fuera de él. Pero del exterior llega Ismael para leerle los textos y Lorena los interpreta encontrando en ellos sus angustias y sus miedos y, del modo con que le parece que son leídos, deduce dobles intenciones, deseos ocultos, mensajes subterráneos. Así la lectura se convierte en una forma de comunicación donde los signos se entremezclan y se distorsionan. Ella se hace repetir algunos párrafos, subrayándolos de esta manera. En las primeras escenas las palabras de la chica son muy escasas: «¿Qué ha dicho?», «Lo último... ¿puede repetirlo?», y muy a menudo terminan con «Bien. Basta por hoy. Mañana a la misma hora».

Las lecturas empiezan con *Justine* de Lawrence Durrell para pasar a *El Gatopardo* de Giuseppe Tommaseo di Lampedusa en fragmentos donde ya se subraya la fuerza de la sensualidad: «Tancredi no se daba cuenta –o acaso se la daba muy bien– que arrastraba a la muchacha hacia el centro escondido del ciclón sensual, y Angélica, en aquel tiempo, quería lo que Tancredi decidía» (p. 45). Pero lo que más parece conmover a Lorena son las reflexiones sobre el aspecto del cadáver, tanto que las hace releer: «Por qué quería Dios que nadie se muriese con su propia cara? Porque a todos les pasa así: se muere con una máscara en el rostro...» (p. 49).

La primera vez que tiene lugar una breve conversación entre los dos es en la escena 6 y como siempre será angustiosa, entrecortada, tanto que sólo apunta los problemas. Cuando el lector acaba de terminar *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, lectura que ha ocupado tres escenas, Lorena empieza a hacer algún comentario, a hacer preguntas hasta que pide repetir el párrafo final que le parece «absurdo» porque según ella «...no es un final» la frase conclusiva «parecía conducir hasta el corazón de una inmensa oscuridad» (p. 64). Es aquí donde Clara Sanchis, que hasta este momento ha imprimido al personaje una actitud distante, se vuelve apasionada y angustiada. Un cierto desasosiego que ya produce la lectura de Conrad (inspiradora de la película *Apocalypse Now*, excursión a las raíces y orígenes del horror) en su viaje aguas arriba de aquel río tropical de oscuras humedades, de terror y angustia inconcretos, se ve reforzado por la escenografía en la que nos detendremos al final. Una extraña relación de Lorena con los líquidos o sustancias fluidas se revelará en la escena 10.

El mismo tipo de diálogo se desarrolla entre el padre e Ismael, que comenta la lectura de Conrad que ha emocionado a Lorena en la escena 7 (paralela a la 1 porque las dos son de información y en ambas están el padre y el lector), y el primero cuenta que su mujer los ha abandonado. Él, que había exigido una relación aséptica, es el primero que rompe el pacto y habla de su vida, pero de una manera siempre imprecisa: «Cuando su madre nos dejó... ¿Tiene algo que hacer? [...] No pensaba hablarle de mi esposa. Al fin y al cabo, son muchas las mujeres que abandonan sus hogares [...]. Y la mayoría no se arrepiente, se lo aseguro. En cambio, ya ve: la madre de Lorena...» (pp. 72-73). Una vez más no termina la frase y deja al espectador en la incertidumbre, pero la locución adversativa «en cambio» nos hace suponer que su mujer volvió, pero podría también sólo haberse arrepentido. Como siempre el público tiene que escoger la solución.

Sólo en la escena 8 entre Lorena y el lector hay un coloquio muy entrecortado, lleno de interrogantes:

ISMAEL: No, nada... Simplemente, que hablamos de...

LORENA: ¿Cuándo?

ISMAEL: ¿Qué?

LORENA: ¿Cuándo hablaban?

[...]

ISMAEL: No, me refiero a...

LORENA: ¿No hablaban de mí?

ISMAEL: Sí, claro, también... Pero yo me...

LORENA: De mí...

ISMAEL: Él me dijo... (pp. 78-79)

Tenemos que llegar a la escena 10 para encontrar a los tres personajes en el escenario que disertan sobre literatura, y el padre sigue haciendo referencia a su mujer que, por sus palabras, parece haber muerto. Empleamos el verbo «parece» porque no se habla de muerte explícitamente: «CELSE: En toda su vida... A qué edad nos dejó tu madre? [...] LORENA: A los cincuenta y tres (Pausa) ¿Nos dejó? (p. 93). Hemos destacado en cursiva la frase interrogativa que consiente varias interpretaciones. ¿Murió la madre de muerte natural o a causa de las palizas que le daba el marido ebrio? Pero el padre no parece verse afectado por este interrogante y sigue su conversación diciendo que su mujer «en cincuenta y tres años de vida» había leído «sólo nueve libros». Pero este encuentro está sin duda influenciado por las lecturas de las escenas anteriores: *Madame Bovary* de Flaubert, que probablemente el padre ha escogido para mostrar la desgracia de una mujer adúltera. Lo que es cierto es que Lorena identifica a Emma Bovary con su madre cuando afirma: «Yo no creo que Madame Bovary fuera una mala madre... [...] Simplemente no fue madre [...]. Se puede tener una hija, y no ser madre. Y a la inversa: ser madre sin haber tenido ninguna hija» (p. 94). Pero cuando el padre se adormece vencido por los varios vasos de alcohol que ha tomado, la chica demuestra que se ha servido de la lectura para investigar sobre la personalidad de Ismael:

LORENA: Lo sé todo de usted. Cada sesión de lectura es una confesión, en cada página me descubre un pliegue de su alma, un miedo, un rencor, el trazo de un recuerdo o de un deseo. [...] Los adjetivos, sobre todo, le traicionan. Y también algunos verbos... Con los nombres, en cambio, se defiende mejor. Siempre que no se refieran al cuerpo humano... ni a líquidos o sustancias fluidas... (pp. 99-100).

Ella llega a decirle que de la lectura ha descubierto que Ismael fue profesor y que le expulsaron. Él no contesta, sólo afirma: «Necesito este trabajo» (p. 102).

En la segunda parte el espectador imagina que la relación entre los personajes se ha estrechado porque se tutean. Es en esta escena 11 donde el lector, magistralmente interpretado por Juan Diego en toda su humildad e incertidumbre, empieza a actuar con más fuerza¹¹. Más adelante descubriremos que esta vez es él quien ha escogido el texto. Se ha dado cuenta de que la lectura ha ido produciendo una especie de movimiento interior en la chica y sospecha que sus problemas tienen que ver con la muerte de su ma-

cho. En efecto, en la escena anterior le había contado que su madre le había robado la infancia «de un manotazo» cuando una noche la había despertado: «Sangraba por la nariz, el labio partido, un ojo tumefacto... Lloraba y sonreía... "Mira, Lorena, mira esto, tu padre..."» (p. 101).

Por esto Ismael escoge *Relato soñado* de Arthur Schnitzler y el espectador oye sobre todo la parte que se refiere a la descripción de la difunta que Lorena hace repetir, en particular la descripción del rostro muerto (p. 109). Pero en esta lucha sorda entre los dos, aunque Lorena humille¹¹ a Ismael llegando a ordenarle leer «a cuatro patas» (p. 112), termina llorando. Se ha producido en ella una especie de catarsis y se ha dado cuenta que no le sirve de nada ser la dueña. Pero estos encuentros diarios, donde a veces Lorena repite frase por frase lo que lee Ismael¹², tienen la fuerza de cambiar a la chica que empieza a sentirse cansada del encierro y revela al padre que ha salido con una amiga. Su frustración se hace cada vez más fuerte, tanto que imagina que por un teléfono que parece no tener línea alguien la acosa con sugerencias obscenas, y esta frustración la descarga sobre el lector, maltratándolo, haciéndole preguntas y cortando su contestación, humillándolo.

El padre, cuando se da cuenta de que la hija quiere la libertad y de que ya no está dispuesta a permanecer sumisa («Yo no quiero envejecer como... como una planta de invernadero [...] Estoy cansada de este encierro», pp. 125-126) intenta aplastar al lector, responsable de esta evolución, revelando que sabe que es un escritor fracasado cuyas novelas «se las ofrecían por kilos» (p. 135), un escritor que ha plagiado a otros autores, en particular a Faulkner. Sin duda esta conversación sirve al Autor para hablar de los problemas del escritor, de la posibilidad de «penetraciones involuntarias inconscientes» (p. 134) de otros textos porque toda obra deja un poso, y sobre todo del «miedo a la página en blanco» (p. 135). Lorena entonces desea que Ismael le lea sus novelas y la escena 15 está dedicada por entero a la lectura. Se trata de un texto muy fuerte. El protagonista está a punto de morir asesinado por un niño de la calle, mísera mano de obra pagada por organizaciones criminales. Ningún comentario por parte de Lorena, sólo un imperioso «Sigue leyendo», «Necesitas este trabajo, ¿verdad? (Pausa) Entonces continúa» (p. 144).

En la escena siguiente (16) Lorena aparece muy nerviosa, casi histérica. Le ha asustado el tipo de literatura que Ismael escribe y su visión de los marginados. A través de su libro ha visto en él a un enemigo de clase, alguien

que por medio de sus textos está luchado contra ella. La domina entonces un miedo que se convierte en paranoia. Cualquier hecho normal le parece peligroso porque ya se ha desencadenado en ella un mecanismo de terror: «LORENA: Desde la puerta hasta aquí no hay ni quince... ni diez metros, no sé. Pero él tarda una eternidad. Anda despacio, sigiloso, husmeando todo, calculando lo que vale cada mueble, cada cuadro... [...] ¿A ti no te da miedo?» (pp. 149-150). Por esto, sin ninguna razón aparente, padre e hija despiden al lector siempre con el mismo desprecio con que lo han tratado, no dando espacio nunca a que contestase a las preguntas que ellos mismos le hacían: «...Hoy no va a haber lectura. Ni mañana, ni nunca. Nadie habló de un empleo vitalicio [...]. Todo llega a su fin» (p. 150).

¿Verdaderamente Ismael evaluaba los bienes de la casa? Considerando la rareza de esta familia, pensaríamos que se trata de una imaginación. Sin duda también este es uno de los interrogantes que deja sin resolver la obra entre otros muchos. ¿El teléfono del salón funcionaba? Según Lorena a través de él la asedian con frases obscenas, pero el padre asegura que no tiene línea desde al menos un año y para intrigarnos más al final, durante una escena muda suena el teléfono. Otro interrogante nos lo propone el espejo. Como objeto en sí tiene un importante valor simbólico, emblematizador de alguna de las relaciones que atraviesan al pequeño grupo humano: «ISMAEL: Un espejo... traslúcido.», «ISMAEL: [...] uno tiene que verse ...al ver al otro [...]». ¿Se trata de un elemento externo a los personajes, como la escenografía, dirigido esencialmente al espectador? Quizá era de Lorena, pero, ¿qué hace una ciega con un espejo? ¿Podría haberlo traído Ismael para comprobar si realmente no veía? Pero ¿es realmente ciega Lorena o se trata de una ceguera psicológica? No olvidemos que afirma: «Mi madre me decía: "Cuando tengas miedo, cierra los ojos. Quédate un rato así, con los ojos cerrados. Y luego, al abrirlos, el miedo se habrá ido" [...] Una vez tardé mucho. Demasiado. Me daba miedo verla allí, tan quieta, tan pálida», «pálida» como la muerta de *Relato soñado* que tanto la había conmovido.

Durante todo el espectáculo hemos asistido a una lucha por el poder¹⁴ y hemos sufrido con el pobre lector, pero al final ese mecanismo de sumisión ha terminado porque Ismael ya puede prescindir de este trabajo que probablemente le servía para atender a la madre enferma. De esta forma el Autor ha creado un *crescendo* sin que haya tenido lugar una catástrofe. Sanchis Sinisterra se despidió del espectador con un cuadro que tiene un valor iconográfico y poético, y nos deja una vez más en la incertidumbre. No sabe-

mos qué va a pasar y en la escena muda sólo oímos el ruido del mar, pero no olvidamos la última intervención de la obra: «ISMAEL: Yo sólo soy la balla», o sea la voz, el mensaje que del emisor va al receptor, un mensaje que ha tenido la fuerza de cambiar una situación.

En nuestra opinión el lector es el personaje ejemplar de la obra en que se esconde en mayor medida el autor. Sufraga nuestra hipótesis no sólo el que se trate de un escritor que personifica las fatigas y tensiones de la creación literaria, sino que comparte con él el interés por ciertos temas. También Sanchis, como Ismael, se preocupa por el drama de los niños de la calle y está preparando un espectáculo sobre él¹⁵.

El montaje de José Luis García Sánchez es de gran calidad y óptimo el reparto. La magnífica interpretación de Juan Diego nos hace compartir sus indecisiones, sus miedos, sus humillaciones, para hacernos asistir con sencillez y casi de puntillas a la llegada de su momento. La actuación de Jordi Dauder en el papel del padre refuerza la autoridad que quiere ejercer sobre el lector, siempre recordando que él es el patrón. Clara Sanchis transmite perfectamente las angustias, frustraciones y nerviosismo de la chica, pasando de actitudes autoritarias y desagradables a otras apasionadas y doloridas.

La escenografía de Joaquín Rey es muy particular y sugerente. El escenario representa un salón-biblioteca, no diseñada exclusivamente para contener ordenadamente libros con la misma asepsia funcional que pretendían del lector, sino que es algo dotado de vitalidad propia, algo que habla y transmite mensajes de manera autónoma. Recrea un ambiente biomórfico que puede ser metáfora de la relación fisiológica insoslayable autor-texto-lector y lector oyente, extensible incluso a los componentes más sutiles de una más profunda disección relacional: metatexto, intertexto, interpenetración, plagio. Junto con la comunicación acústica entre los personajes, es este código icónico el que domina la escena.

El escenario es un espacio toroidal, una coquea con vanos y nervaduras que evocan anillos traqueales, el interior de una cavidad torácica, con costillas-columnas que recuerdan el atrio de la iglesia de la colonia Güell. Son cadenas óseas cubiertas e intercaladas por blandos tejidos donde habita una vitalidad latente. Hacia el centro las columnas ascienden asimétricas y evolutivas en pleno estilo Gaudí. Refuerza esta sensación inspirativa el recubrimiento de azulejería cromática en el enlace con la bóveda, el revestimiento cerámico rojo junto al hogar a espaldas del saloncito de té, así como las cornisas ondulantes recuerdan la casa Milá y Batlló. La ventana oval

trae a la memoria los orificios anatómicos, evocadores de la presencia de un músculo orbicular, que constituían los accesos a la astronave biomecánica abandonada del filme de terror *Alien*. Es precisamente con la aprehensión que produce este inquietante ambiente orgánico como mejor se refuerza la angustia intangible de la narración de Conrad. La propia silla del lector, tallada en madera, material vivo, tiene formas irregulares propias de los elementos de un esqueleto, los arranques de las patas son cabezas de fémur y el respaldo es un corazón.

La iluminación, a cargo de Quico Gutiérrez, nos sumerge en un mundo que es casi el reino de la oscuridad y nos recuerda la técnica de inmersión del teatro de Antonio Buero Vallejo. Muchas veces se oye leer a oscuras, otras se ilumina un poco solamente una parte y siempre estamos sumergidos en la luz crepuscular y ahogada del vientre de la ballena de Jonás¹⁶.

NOTAS

1. SANTIAGO FONDEVILA, *Sanchis Sinisterra: «el teatro no es un círculo cerrado»* en *El Público*, n. 67, Madrid 1989, pp. 42-43.
2. Véase a este propósito MARISE BADIOU, *La sala Beckett: un teatro y una filosofía*, en *El Público*, n. 67, cit., pp. 40-41.
3. JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *Por una dramaturgia de la recepción*, ADE, n. 41-42, Madrid, enero 1993. Véase también la completa bibliografía citada en JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *Trilogía americana*, Cátedra, Letras Hispánicas, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, 1996, pp. 79-90.
4. JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *El Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente)*, III, en «Primer Acto», n. 186, oct.-nov., 1980, p. 88.
5. Para su trayectoria artística, remitimos a la edición de Manuel Aznar Soler en JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *Naque, [Ay, Carmela]*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1991.
6. VIRTUDES SERRANO, *José Sanchis Sinisterra, un autor en las fronteras*, en *Trilogía americana*, cit. p. 15.
7. JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *El lector por horas*, Proa, Teatro Nacional de Catalunya, Barcelona, 1999, p. 35. Citamos por esta edición poniendo en el texto las páginas entre paréntesis.
8. MANUEL AZNAR SOLER, *La dramaturgia de José Sanchis Sinisterra*, en *Estreno*, Vol. XXIV, n. 1, Ohio, Wesleyan University, primavera 1998, p. 30.
9. *Ibidem*. También Santiago Fonddevila habla del teatro de José Sanchis Sinisterra como de un teatro que busca la implicación del espectador. Cit. pp. 30-32, *Estreno*, Vol. XXIV. Carles Batlle i Jordà (*Prólogo en El lector por horas*, cit., p. 172) subraya el Sanchis un interés por que el espectador participe activamente en la construcción de sentido.
10. JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *Lechuza y puesta en escena*, en «Pausa», n. 11, marzo 1992, pp. 28-29.
11. En la escena 12 es Ismael quien dirá: «Basta por hoy. Mañana a la misma hora.» (p. 120).

12. «Eres menos que un criado [...] menos que mi doncella [...] no eres nadie aquí, nadie.» (p. 110).
13. Se trata ahora de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.
14. «...las lecturas [...] constituyen los instrumentos de un extraño juego de seducción y dominio entre ambos» CARLOS BATLLE I JORDÀ, *Prólogo*, cit., p. 174.
15. Cfr. ROSANA TORRES, *Sanchis Sinisterra impulsa un proyecto escénico sobre los niños de la calle*, en «El País», Madrid, 12-1-99.
16. Recordamos que Sanchis Sinisterra pone como epígrafe de su obra (además de unos versos de Paul Valéry) precisamente un fragmento del *Libro de Jonás*.

SE BUSCA TEATRO CONTEMPORÁNEO PARA MONTAR

IMPRESCINDIBLE EXPERIENCIA

Pablo Calvo

Sin ninguna duda es mucho más importante ver caminar a tu hija que poner de pie una obra de teatro.

No hay que ocultar que comprobar cómo sus facciones van formando parte de su vida tiene mucho más valor que adecuar unos personajes en lucha con los intérpretes que los encarnan.

Tampoco debe olvidarse que pasarán cosas en su crecimiento que tú nunca volverás a poder disfrutar, educar, mientras una escenografía estará ensamblándose para conseguir que todos los días la función esté bien ubicada, en el mismo sitio.

Sería estúpido no reconocer que los alófonos que sus *cuerditas* vocales comienzan a balbucear no resisten la comparación con que te tires catorce horas en un estudio de grabación para que catorce whiskys ingeridos por las catorce gargantas adecuadas hagan sonar la quinta sinfonía de Beethoven a *capella*. No me robe nadie esa idea.

Es clara (como la luz de un HMI) la diferencia entre dejarte arrastrar por sus ojos hacia paisajes por descubrir o dejarte los ojos arrastrados por entre

las zonas de ambientes que iluminar. Hasta que no consigues hacer poesía con la luz, no paras de hacer pruebas y más pruebas.

Te lo pasarías mucho mejor yendo de compras y asimilando que se prueba ropa *cada vez más grande* que buscando tallas *cada vez más pequeñas* por todos los Rastros y con quince euros en el bolsillo porque la moda es la repera. Algunos puede que seamos pelín clásicos.

Ahora, eso sí, pero antes, no, eso no, ¿podría compensar?, la pérdida irreparable de las discusiones cosmogónicas de un cerebro todavía no viciado en lucha con el tuyo, degenerando, en contraposición al debate sobre el fin del milenio entre generaciones que vivieron la *posguerra* o vivieron los *Beatles* o vivieron el *Libertad sin ira* o vivieron el *yo también estoy colocado* o el *tejerazo* o el *póntelo, pónselo* o a *Leticia Sabater*. O sea, un follón. Aquí, sin querer evitarlo, a las generaciones más jóvenes les ponemos desde el principio una sarta de zancadillas por detrás, merecedoras sin lugar a dudas de una suspensión cautelar a perpetuidad. Pero oye, la justicia no es lo nuestro.

¿Qué coño tendrá, entonces, el maldito teatro, que hace que uno sea capaz de decantarse por la segunda opción, a sabiendas de que le va a tocar sufrir más que disfrutar? Porque... disfrutar es muy difícil, ¿verdad?

Yo no lo sé, pero aún así, me confieso culpable, y puede que termine lamentándolo toda la vida, de meterme en semejante berenjenal.

A veces,
merece la pena,
por lo menos,
intentarlo,
para ir redescubriendo,
conspirando,
maquinando.

Se vuelve ante / contra / sobre ti toda la verdad de este mundo, del mundo de/el teatro, un mundo con una guadaña fina y fría que cuando te pillas te hace polvo. Porque además es una guadaña muy bien educada y que siempre está en el poder, estén los que estén, aunque sean tan diferentes, cada uno con su propio punto de vista sobre cómo ejercer con la guadaña.

Ante,
contra,
sobre,

tras de ti.

—solo de violoncello—

Oscuro.

No siempre pasa lo mismo, pero muchas veces, muchos, han coincidido en señalar hacia el *texto* con rictus digital acusador, cuando creo firmemente que los textos actuales son mucho más accesibles para el espectador de hoy que los pseudoclásicos de medio pelo que inundan nuestras carteleros hasta con la etiqueta de contemporáneos, que, también, todo hay que decirlo.

Además, en los últimos tiempos, con algunas gloriosas excepciones, como *Cartas de amor a Stalin*, que sí ha podido disfrutar de las mejores condiciones posibles, y bien merecido que se lo tenía Juan Mayorga, en la mayoría de las ocasiones, estrenamos a nuestros autores tarde, mal y nunca. A veces, tachamos lo de nunca, pero sólo lo de nunca. Eso tampoco facilita las cosas, ¿verdad?

Maldito sea el puñal y el malaje que lo inventó, porque sólo sirve para matar.

Hay que ver cómo echamos de menos *la Olimpia*, cuando *la Olimpia* era *La Olimpia*, cuando creíamos en algo.

Ahora que cada vez queda menos para que el tan cacareado defecto 2000 empiece a hacer de las suyas, uno se pregunta por qué habremos de seguir esperando a que suene el teléfono si existe la posibilidad de buscarse la vida por los propios medios. Es doloroso, quedan cadáveres vivos por el camino, unos se levantan, otros no. Algunos de los que no caen no se merecen el futuro que les aguarda.

Aparece la pregunta de por qué un creador joven se plantea montar a toda costa algo que sabe que tiene muy pocas posibilidades de resultar provechoso a todos los niveles. El nivel de la satisfacción personal se da por supuesto, de manera que no hay que considerarlo un objetivo prioritario. Puede ser porque existe cierto grado de responsabilidad moral que hace que a pesar de todas las dificultades y todos los inconvenientes pese más al final la seguridad de que hay un camino por recorrer, y que hay que detenerse en cada una de las estaciones, aunque lo más crudo del crudo invierno sea verdaderamente crudo.

También resulta mucho más atractivo jugártela con algo que no sabes cómo puede funcionar que resguardarte en la seguridad de lo que ya otras veces funcionó, siendo el riesgo del costalazo claramente menor en el se-

gundo caso y muy elevado en el primero. Pero es que nos va la marcha, ¿verdad?

Enfrentarse a la ansiedad es peligrosillo, pero tiene sus ventajas. Vivimos en una sociedad con un punto de velocidad un tanto desacompasado. Si eres capaz de manejarte en todas las distancias, cortas o largas, incluso sin tener teléfono móvil, como yo, acabas cogiéndole el tranquillo y una vez que te acostumbras al victimismo, se supera casi todo.

En realidad, no hay nada que pueda vencer a las ganas de manifestarte, de contarte, también de exhibirte, seguramente. Es probable que muchos no estemos preparados todavía para ver con claridad el lado del negocio en el que las cuentas cuadran y por eso no atendemos a una premisa que no sea artística.

Si miramos de reojo a lo ancho de la larga trayectoria del teatro, cuando ha sucedido algo realmente grande ha sido gracias a que los creadores se han centrado en contar la verdadera historia de su sociedad, utilizando para ello cualquier medio que justificara ese buen fin. Pese a todo, el mundo no es precisamente cada vez más justo, pero, al menos, hemos ido muriendo con los deberes hechos y los que ejercen la desinformación o la manipulación del poder han visto y escuchado imágenes y voces críticas que algún que otro quebradero de cabeza han provocado. Eso ya es un avance, ¿no?

Y queda tanto por hacer...

PUESTA EN ESCENA Y ESCRITURA CONTEMPORÁNEA O ¿QUÉ ES LO CONTEMPORÁNEO?

Antonio López-Dávila

Me piden que escriba unas líneas sobre la puesta en escena y la escritura contemporánea, sobre cómo afrontar el montaje de un texto contemporáneo, pero qué sé yo sobre este tema. Obviamente no me refiero a la dirección escénica puesto que mi formación académica y mi dedicación profesional a este campo me posibilita a hablar sobre ello, sino de la escritura contemporánea, pues, yo al menos, tengo la permanente sensación de vacío cultural, de que me falta tanto por leer, tanto por abarcar. Bien es cierto que he dirigido textos de autores contemporáneos, patrios y foráneos, y que he seguido desde muy cerca los procesos de creación de espectáculos y lecturas dramatizadas de estos autores, quizá pueda verter aquí las experiencias y las reflexiones que estos trabajos, y mis lecturas, me han producido. Allí van.

—¿Qué raro?

—¿Qué?

—Todo esto

Caricias. S. Belbel.

Inmediatamente me surge una pregunta: ¿qué diferencia hay entre poner en escena un texto contemporáneo y cualquier otro? Técnicamente ninguna. Las tareas de un director y su equipo son las mismas. Entonces ¿qué sin-

gulariza a los escritores contemporáneos desde el punto de vista escénico? Desde siempre la escritura escénica ha estado condicionada por el edificio teatral y por las condiciones técnicas de cada momento; también es cierto que siempre ha habido autores adelantados a su tiempo, y no me refiero sólo a los innovadores temáticos o de planteamientos y de estructuras dramáticas, sino a aquellos que desde su escritura obligan a considerar el hecho escénico desde otro punto de vista y con otras posibilidades estéticas. Un paradigma es sin duda Valle-Inclán y un ejemplo notorio el inicio de *El yermo de las almas* en el que nos propone un traveling cinematográfico siguiendo la espalda de la protagonista hasta concluir en el número de la puerta a la que llama. Escena de difícil resolución y a la que personalmente no he encontrado una solución que me satisfaga. Hoy en los escenarios es muy corriente ver el empleo de las nuevas tecnologías, los espectáculos denominados «multimedia», y es cierto que desde la escritura muchas veces se potencia, pero también me parece simplificador caracterizar lo contemporáneo en esto pues es igualmente aplicable a textos de otras épocas, y en cualquier caso es un recurso escénico más con el que investigar, pero un despliegue tecnológico no implica necesariamente modernidad es tan sólo un envoltorio. En la esencia, en el contenido, es donde hay que buscar lo contemporáneo.

Y ¿qué es lo contemporáneo? o mejor dicho qué entiendo yo por lo contemporáneo. Independientemente de lo cronológico, pues desde hoy se puede escribir como en el siglo XVII —temática, estructura, lenguaje— pero ¿a eso lo podemos considerar contemporáneo? Social, ideológica, moralmente estamos en una época concreta, e igual que Esquilo narró, mitológicamente, en su *Orestíada* el nacimiento de la democracia ateniense, lo contemporáneo debe construir su propia mitología sobre el hombre y su constitución poliédrica. Pero me parece también insuficiente apoyarse únicamente en la temática para caracterizar un texto contemporáneo, todos conocemos obras que a pesar de la distancia cronológica son capaces de explicarnos mejor a nosotros mismos que cualquier texto escrito ayer. El mensaje hay que hacérselo llegar al receptor, en nuestro caso el hipotético espectador, con un lenguaje entendible y una sintaxis que le sea próxima. El ciudadano de hoy está bombardeado de mensajes e imágenes: televisión, cine, conciertos, video-clips, publicidad... por lo que el ciudadano espectador está acostumbrado a asimilar una gran cantidad de información en pequeñas píldoras, a la fragmentación, a la mezcla de géneros y estilos, a descifrar y manejar iconos. Desde la escritura y desde la puesta en escena

deberíamos aprovechar estos recursos para que desde, y con, el lenguaje propio del teatro crear esa mitología, esa explicación de nosotros mismos y nuestro entorno, para nuestros contemporáneos.

Jasón, mi primero y último,

Nodriza, dónde está mi marido.

Medeamaterial. Heiner Müller

Todos los directores tenemos textos que nos han enamorado, esos que guardamos en un cajón y algún día, cuando seamos mayores, sacaremos y consumaremos nuestro acto de amor con ellos. ¿Qué características físicas me atraen? Quizá aquellas que tienen las personas que consideramos inalcanzables; en el caso de los textos aquellos que, además de la temática que es la mirada a los ojos, plantean una originalidad escénica de estructura, de planteamientos dramáticos, de lenguaje verbal o escénico, los que me obligan a investigar sobre distintos recursos escénicos, y no me refiero únicamente a los técnicos —luz, sonido, maquinaria— sino sobre todo a cómo puedo contar la historia, qué recursos interpretativos utilizar, qué disposición espacial plantear, qué código le voy a proponer al espectador.

Un texto como *Kvetch* de Steven Berkoff en el que los personajes verbalizan sus pensamientos a la vez que sus palabras, no son unos simples apartes con los que los personajes informan a los espectadores sino que forman una unidad con el texto, obliga a plantear un código, una convención, para distinguir entre parlamentos y pensamientos sobre todo interpretativamente pero también desde la puesta en escena pues el tiempo de la representación es superior al tiempo de la acción y debemos plantearnos cómo resolver esos tiempos de simultaneidad, de realidad y pensamiento.

Otra obra que me resulta especialmente interesante es *La tierra* de José Ramón Fernández. José Ramón nos plantea una historia sin tiempo, o mejor dicho con superposición de tiempos, antes y ahora, y en el que la acotación, la didascalia, forma parte de la narración. Desde la escritura ha roto con la necesidad de colocar el nombre de quien habla antes de su intervención y de volcar en los parlamentos toda la información necesaria para descifrar todos los substratos del texto. El material literario es utilizable, y en mi opinión debe ser utilizado, en su integridad en el escenario, hay que convertir en acción e imagen los sentimientos, las necesidades, las inquietudes y los dolores de los personajes y que son absolutamente explícitos en los fragmentos didascálicos. Todos sabemos la relativa utilización que los directores hacemos de las acotaciones pues en muchas ocasiones tan sólo

informan de la hipotética puesta en escena que realizaría el autor y que encontrarnos con unos ricos componentes didascálicos, independientemente de su extensión y ahí tenemos las escuetas pero precisas acotaciones de Belbel en sus textos, supone enriquecer y facilitar en grado sumo nuestro trabajo.

José Ramón Fernández me dijo un día que él podía escribir así porque existía un director como Guillermo Heras que era capaz de verter escénicamente lo que él escribía. Quizá esta sea una esencia de la dramaturgia contemporánea: el binomio autor-director. El autor capaz de excitar el imaginario del director y el director capaz de convertir en realidad escénica la metáfora propuesta por el autor. Un ejemplo que conozco bien de este binomio lo componen Yolanda Pallín y Eduardo Vasco, y uno de sus trabajos en común que he podido seguir desde no muy lejos ha sido *Lista negra* un texto, heredero de la escritura mülleriana, sobre la violencia xenófoba. Ambos dedicaron bastante tiempo a trabajar y desentrañar la obra—largas tiradas de texto sin acotaciones y sin división en personajes, narrando acontecimientos del pasado, a varias voces, desde el presente—y convertirlo en material escénico. Vasco realizó la puesta en escena con cinco actores para encarnar a los múltiples personajes de los cinco fragmentos que integran la obra. Con el espacio escénico rompió el concepto de teatralidad decimonónico al introducir en él al espectador, fusionando el espacio de la representación y el del espectador, y convirtiendo a éste, a su vez, en parte actuante a su pesar. La acción se desarrollaba sobre unas plataformas, al modo de las estaciones de las representaciones medievales, situadas en las cuatro esquinas del espacio más otra en el centro, lo que obligaba al espectador a seguir al actor en sus desplazamientos y a integrarse en el espectáculo si quería abarcarlo en su totalidad. La iluminación, con toques expresionistas, acentuaba el dramatismo de las situaciones y los claroscuros de los personajes. Pequeños cambios de vestuario y de luz junto al cambio de registro interpretativo marcaban la estilística de cada una de las historias. Recursos expresivos, sencillos todos ellos, que configuran una puesta en escena que podríamos llamar conceptual, como contraposición a las puestas figurativas o ilustrativas en las que la dialéctica entre literatura y escenario no se produce.

Afortunadamente los nuevos autores, los que salen de las escuelas de arte dramático o de los múltiples talleres de dramaturgia que hoy existen, entienden, conciben e incluso comparten este diálogo entre la obra escrita y la obra escenificada y la independencia artística de las dos creaciones.

Segundo día de un gato muerto atropellado. Amanece en medio de la calle. Por la tarde, alguien mueve el cuerpo hasta dejarlo pegado al bordillo de la acera.

Prometeo. Rodrigo García.

En estos momentos estoy sumergido en el proceso de creación de un espectáculo basado en textos de nueve autores sobre el exilio español de 1939. Cada autor ha escrito sin más condicionante que el tema al que se tenían que ceñir, por lo tanto se trata de textos concebidos independientemente y unidos después mediante una dramaturgia puramente escénica—ordenarlos, acortarlos, partirlos—para que este material tuviera un desarrollo y una presencia en el escenario coherente. Los múltiples estilos desde los que estos autores han abordado el tema, junto con materiales aparentemente no teatrales—documentos históricos y testimonios de protagonistas de los acontecimientos—componen un friso, un retablo, en el que cada fragmento escénico tiene un sentido propio pero que a su vez son piezas de un puzzle con una única imagen: el exilio. Lo hemos concebido como un espectáculo de la memoria, la memoria de los exiliados de 1939 y la memoria que de ello queda en 1999. El escenario se convierte en el lugar donde los recuerdos toman cuerpo. Todo recuerdo está distorsionado por el tiempo, todo recuerdo es una imagen subjetiva, casi onírica, de un acontecimiento, por eso se ha huido del realismo para construir una crónica de lo emotivo, de lo sentimental, de la huella dejada en los protagonistas, como seres humanos, de esos hechos. Hemos querido incorporar la danza lo que nos permite crear un universo paralelo, e interior, de los personajes, construir un espacio atemporal en el que se pudiesen superponer momentos y realidades, codificándolos con lenguajes escénicos distintos. El *leit motiv* de los textos es el viaje, la huida, el desarraigo, y para significarlo hemos escogido el objeto maleta. Las maletas estarán presentes en el escenario formando una montaña, la frontera, y como elementos escénicos en sustitución de los muebles reales.

Sería vanidoso, y estúpido, por mi parte considerar mis trabajos y éste en concreto como un ejemplo de contemporaneidad—no hay distancia temporal para realizar un análisis y sacar conclusiones contrastables sobre lo contemporáneo—; lo que sí sé es lo que busco, y lo que espero, en una representación teatral. Me gusta potenciar la teatralidad; si es imposible que el escenario sea la misma realidad a la que intenta reproducir por qué no explotar esa convencionalidad para aproximarnos, narrativamente, al espectador. Me gusta incorporar elementos de otras artes o culturas escénicas

pues cuantos más recursos expresivos tengamos a nuestra disposición más rica será sin duda nuestra poética. Me gusta que el actor sea centro, elemento y objeto en una puesta en escena, él es nuestro mejor recurso y sus utilizaciones son infinitas. Me gusta las posibilidades expresivas de los espacios no convencionales y la poesía que se desprende de las escenografías no ilustrativas. Me gusta... el teatro como forma comunicativa con un sistema de significación propio y no como imitación de otros espectáculos de masas. Desde mi contemporaneidad lo que deseo, tanto de las puestas en escena como de los textos y cambiándole el sentido a la campaña publicitaria de un teatro madrileño anquilosado en lo peor del siglo pasado, es teatro teatro.

COMEDIAS AMARGAS

UNA EXPERIENCIA COMPARTIDA CON CUATRO AUTORES

Antonio Saura

«... el auténtico desafío surge cuando el objetivo
no es el éxito,
sino despertar significados íntimos
sin tratar de gustar a toda costa.»

Peter Brook

De todas las puestas en escena que he realizado en la década de los noventa, sin duda las de Shakespeare, Brecht y Beckett han supuesto un aporte poliédrico a la base teórico-práctica de mi formación como director de escena (tras ellos siempre Kantor y Brook). Así, aun aceptando mi formación a partir de los mencionados directores-dramaturgos, he podido descubrir las verdaderas posibilidades escénicas de una obra, la experimentación y la personalización de un estilo de dirección, a través de cuatro dramaturgos con notables afinidades formales y temáticas en sus textos: Rafael González y Francisco Sanguino con **013 Varios: Informe Prisión** (1990) Ernesto Caballero con **Auto** (1996) y Fulgencio M. Lax con **Paso a Nivel, con barrera** (1999)

La experiencia con estos cuatro autores, desde Caballero, el más consagrado, pasando por mis vecinos alicantinos, hasta M. Lax, el último en irrumpir en la escena española, y la admiración por la obra de todos ellos,

me ha permitido crear en el seno de la compañía, no sólo un estilo de puesta en escena e incluso de interpretación actoral, sino todo un concepto de producción técnica y artística. En Alquibla Teatro hemos denominado a estas obras *comedias amargas*, fundamentalmente por el sabor agri dulce que provoca el contraste entre el humor y ternura con el que están impregnados sus personajes, y el final trágico que les depara el destino. Pero además definimos una determinada puesta en escena enmarcada en un nuevo rumbo dentro de la trayectoria de la compañía (tras las conclusiones obtenidas del 013, pero sobre todo desde 1994): el equilibrio entre el proyecto artístico, que no perdiese el compromiso del riesgo en la búsqueda constante de la esencia dramática, desde la elección del texto hasta su realización, y un nuevo modelo de producción, que asegurase el futuro profesional de la compañía, permitiendo su consolidación empresarial. El interés de los montajes, junto al modelo de mediano formato de estas producciones (reducido número de personajes, espacio escénico fácilmente adaptable a cualquier tipo de sala, etc.) ha permitido ampliar cuantitativa y cualitativamente el mercado de nuestras producciones, accediendo a un mayor número de espectadores.

Por tanto, voy a establecer elementos que caracterizan las puestas en escena de Alquibla, a partir de bases estéticas obtenidas con la obra de estos autores.

La visión del mundo está enmarcada en la preocupación por el hombre en la sociedad, más influenciado por el nihilismo beckettiano, que por una determinada ideología política. Una corrosiva visión de nuestra sociedad y sus valores fundamentales es plasmada a partir de un Teatro Puro que nace de lo tragicómico de la existencia del hombre. Un teatro que trata sobre la vida, ante la rotunda afirmación de que el teatro es vida, comprometido con la realidad a través de la poesía y creador de un espacio poético en donde situar al hombre en conflicto. Un conflicto del que nosotros mismos somos portadores: la representación del drama del hombre que pasa por su existencia esperando y no puede escapar a esa espera marcada por su inevitable destino. Sentimiento trágico de la existencia del hombre: nacer para morir.

Nada ocurre, todo se rememora, no hay acción. Mostramos al hombre, con su presencia, sus recuerdos, con su actividad en un espacio, y mientras, el tiempo transcurre. La auténtica peripecia es darse cuenta de lo que ha sucedido y está sucediendo, para finalmente descubrir que ya no puede suceder nada. Creamos un todo orgánico perceptible sobre el espacio escéni-

co, en donde no se precisa la progresión lineal de la fábula aristotélica. Nada empieza y acaba con absoluta claridad.

La acción arranca y se pluraliza a partir de la frase corta, con una tremenda sobriedad en los diálogos, que sin dejar de lado la calidad literaria, se centra en la acción de los personajes. El hombre de final del milenio se muestra cada vez más escéptico hacia el lenguaje, entre otros motivos, por la aceptación generalizada de la sintaxis televisiva encabezando el ataque de los «mass media» y el teatro no debe perder de vista la sociedad a la que se dirige.

El lenguaje con el que comunicamos los sentimientos o ideas es escénico, configurado visualmente para la conformación física en el actor, en las acciones y en su realización. La escena es el lugar físico que permite a la palabra transformarse en acción hablada, en una especial comunión entre la palabra y todo lo que subyace en ella, como esencia de la teatralidad.

Se aprecia la enorme relación de los autores con la práctica escénica tanto en labores de dirección, como de interpretación, producción o gestión. No existe por tanto enfrentamiento entre el código literario y el código escénico. Inmersos en la más interesante dramaturgia contemporánea, van más allá del plano literario, contemplando todo aquello que no cabe en el diálogo: el lenguaje visual (el movimiento corporal del actor, sus desplazamientos en el espacio, una mirada) el sonoro (su respiración, un suspiro, un silencio) o la misma iluminación escénica, además de una especial aportación a la creación de metáforas escénicas para imaginar paisajes interiores a partir de la escritura del subconsciente y del sueño.

Un reducido número de personajes representan un amplio sector de la sociedad (un todo social que elimina protagonistas) que, partiendo de presupuestos realistas adquieren un valor simbólico.

Rebosantes de humor, ironía, sarcasmo, ternura y llenos de conflictos, se relacionan entre sí, pero cada uno de ellos crea un guiño especial con el espectador, estrechando, a espaldas de sus compañeros, el vínculo personaje-público más allá de la barrera de la ficción. Son expuestos para el análisis (para su psicoanálisis, en la teoría de un teatro clínico a partir de la obra de Caballero). Parecen estar marcados por los actores que los van a interpretar, determinados por su voces, sus nombres y apellidos (al más puro estilo de Shakespeare o Brecht.) Pero lejos de encorsetar, este aspecto dimensiona a cada uno de ellos.

Los personajes se encuentran en una situación fronteriza, inmersos en una extraña soledad y angustiosa desesperanza, rozando una especial comicidad que nos permite indagar en la complejidad de comportamientos y reacciones del hombre ante situaciones desbordantes.

El espacio escénico está desnudo de decorados, tiende a la abstracción y es utilizado como un elemento más del lenguaje. Un espacio poético, seductor de la imaginación del espectador.

Esa desnudez nos permite centrar la atención en la presencia del actor; su cuerpo es el objeto escénico, teniendo por sí mismo posibilidad estética y comunicativa. El actor crea el espacio a partir de la interpretación, desplazamiento y gesto, así como la configuración del movimiento escénico: cuerpos moviéndose en un espacio y en un tiempo.

La iluminación escénica, como parte del lenguaje visual, en sus diferentes funciones, además de comunicar estados de ánimo, expresar el momento del día o de la noche, la época del año, el clima, etc., es generadora de espacios. Su funcionalidad estética y comunicativa es incuestionable.

Hemos precisado de un nuevo código interpretativo para traducir respuestas en movimientos, desplazamientos, actitudes, actividades o gestos relativos al estímulo recibido, puesto que no necesariamente existe relación entre lo que los personajes hacen y dicen, lo que implica una especial fisicidad visual y sonora, aumentada por el condicionante de no salir en ningún momento de escena.

Para alcanzar la irracionalidad que nos impone nuestro racional fin de milenio, jugamos. A través del juego buscamos lo pasional y nos desprendemos de lo racional. Ya no hay armonía entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Buscamos un carácter primitivo en las interpretaciones, alejado de lo sesudo.

El Teatro es un juego y nosotros lo hemos aprendido con la experiencia: nuestro pequeño **Muchacho** de *Esperando a Godot*, la jovencísima actriz Alba Saura, de cinco años de edad, lo experimentó por su propia imposibilidad de razonamiento. Ella juega al teatro, como lo hace con sus muñecos, con sus lápices de colores, o con sus cuentos. La observamos y jugamos con ella.

Esta doble perspectiva actor/personajes que genera el juego escénico es más pasional y divertida: el actor juega a interpretar al personaje y el personaje juega a hacer cosas de forma espontánea: no sabes cuándo te van a lanzar la pelota, por tanto reaccionas por vez primera a cada estímulo que

recibes. Así conseguimos la verdad escénica absoluta en un tiempo presente y un espacio concreto.

Elevamos el significante a valor de significado, aceptando que el fondo estético de la obra se pone de manifiesto sin necesidad de enfatizar la desesperanza, angustia, desolación, soledad, amargura, incomunicación, haciendo que actor y personaje jueguen para perder la noción trágica de su existencia: nuestro inexorable destino.

Sin duda, uno de los mayores logros de estos espectáculos lo encontramos en el equilibrio conseguido por sus autores entre un discurso estético, una relación artística basada en Beckett, Pinter, o Calderón, y unos criterios de producción encaminados a realizar numerosas representaciones. Sin rendirse al aplauso fácil que podría situar el trabajo en un plano de gratuidad estética, pero sin perder de vista al público, emocionan el alma a través del gran discurso teatral de final del milenio: el hombre es un ser humano víctima de su pasado y que mira con esperanza un futuro, que puede existir o no. Es la síntesis entre el humor y la poesía. A través de un espectáculo divertido, cargado de humor y ternura, aportamos nuestra visión del mundo: lo patético de la risa que provoca la miseria humana.

Si lo esencial en el arte del teatro consiste en una relación con el público que funcione a partir de unos elementos muy concretos, los cuatro autores nos han permitido crear un teatro necesario, capaz de captar a un público generalmente alejado de los teatros, más joven, con más inquietudes, más culto, que desea una escena más cercana a su propia existencia. Esta es la grandeza de un reto: escribir un nuevo teatro para nuevos espectadores y nuevos espacios, que refleje una preocupación o necesidad esencial para el espectador.

La experiencia no concluyó obviamente tras los ensayos de cada uno de los montajes, pues faltaba dar sentido teatral a todo este trabajo: realizar la ceremonia de la representación en un espacio y un tiempo determinados, en donde cada actor interpretase su personaje en acción, comunicándose contundentemente con el patio de butacas. Esto es Teatro, un arte vivo que nace en cada representación, se desarrolla en ella, y muere al finalizar esta.

En este marco nace el último espectáculo de Alquibla Teatro: **Paso a nivel, con barrera**, de Fulgencio M. Lax y se abren nuevas vías de creación en la compañía. Un trabajo que comenzó con la creación del texto por parte de su autor, pero dentro ya del seno de la compañía. Esta circunstancia favorece el proceso, ya que se fundamenta en una relación dialéctica entre

el autor y director desde el mismo instante en el que se pone en marcha el trabajo. Un texto que se escribe con la certeza de su representación, y que me ha permitido configurar su puesta en escena al mismo tiempo que el autor crea la obra.

— Mención aparte merece la dirección de **Antonete Gálvez** de Lorenzo Píriz-Carbonell (1995) (dramaturgo con el que me une amistad y la experiencia de otros montajes de textos suyos), puesta en escena enmarcada en un grupo de montajes épicos realizados para la compañía, en los que se incluyen, entre otros: **Woyzeck**, de Georg Büchner (1990), **Baal**, de Bertolt Brecht (1991), y **Cuento de invierno** (1997) de William Shakespeare. El montaje de la obra de Píriz me permitió la experimentación sobre el teatro épico, con extraordinarios resultados.

— La última experiencia ha sido con, el también autor murciano, Cinés Bayonas, con el que he desarrollado una trilogía de comedias musicales para niños tituladas **El Fantasma del Teatro** (1998), **Planeta Humo** (1999) y **Game Over** (espectáculo que se estrenará el 15 de febrero del año 2000 en el Teatro Romea de Murcia.)

— Fulgencio M. Lax, además de colaborador habitual de Alquibla Teatro, realizó las dramaturgias de **Esperando a Godot** de Samuel Beckett, (1994), y **Cuento de Inverno** de William Shakespeare (1997)

— De la treintena larga de actores, actrices y técnicos que han pasado por la compañía en la década de los noventa, especialmente tres personas me han acompañado en este recorrido: la actriz Esperanza Clares (con la que comparto compañía, hogar e hija), la actriz Lola Martínez y el actor Antonio M.M.

ALGUNAS CUESTIONES SOBRE EL TEATRO Y LA NUEVA DRAMATURGIA

Eduardo Vasco

En nuestro país, la forma más segura para un director de llegar al parnaso donde habitan los cuatro que suelen trabajar cada década es montar textos con un mínimo de 50 años de edad. Se escucha con frecuencia que no podemos contar entre los habitantes de dicha dimensión a ninguno de lo que se han dedicado a montar mayoritariamente textos contemporáneos. Los que a esos menesteres se han dedicado se consideran directores de segunda fila, nunca primeros nombres y se acude a ellos únicamente cuando los demás han fallado. Esta es, desde luego, una opinión un tanto extrema, pero sólo hace falta repasar nuestra historia para darse cuenta que enfrentarse a textos contemporáneos no es ninguna bicoca para el director de escena.

Esto tiene mucho que ver con esa máxima acerca de la creación en la que queda claro que el director impone o maneja mejor la nave de la comunicación artística con la libertad total que ofrece un texto añejo. La presencia del autor obligará al director a adaptar o compartir su posición privilegiada como creador del espectáculo. Estas y otras soplapollecas han cimentado la eternamente estúpida discusión al respecto: la fanfarronada de «el autor muerto es el mejor autor» y el constante lloriqueo con el «no me estrenan...» que han constituido la historia del desencuentro constante en-

tre los autores y directores jurásicos de este país. Por suerte no han faltado en ambos bandos individuos inteligentes que bien a través de reflexiones bien a través de estrenos han caminado por la estrecha senda de la relación autor-director logrando de esta forma que el teatro haya salido ganando, aunque, repito, dichos individuos no tanto.

Estrenar a un autor contemporáneo es lo peor que puedes hacer si deseas cierta proyección como director en los medios de comunicación; en el mejor de los casos compartirás noticia con él, pero las más de las veces la noticia será que él estrena, no que tú le diriges. Esto hace que sea poco rentable para la carrera de un director ambicioso trabajar textos de autor vivo, de esos que nadie quiere programar fuera de los circuitos que todos sabemos, de esos que el público no reconoce de inmediato en una cartelera, de esos textos que desde un punto de vista mercantil no son arriesgados, son suicidas.

Queda claro pues que desde la mentalidad práctica de un tipo que quiera hacerse una carrera en esto de la dirección escénica lo que hay que hacer son muchos textos indiscutibles de forma original, lo que nos permitirá la satisfacción que aporta la «creación plena» a la vez que nos permite subir un peldaño en esta pirámide corrosiva y engañosa que es la llamada profesión.

Con frecuencia perdemos de vista que lo que hacemos es teatro, y que cada uno sabrá por qué y para qué lo hace, y sin duda sus motivos se reflejarán en la elección de un texto, un proyecto de cómo contarlo y una ejecución práctica. De poco sirve cualquier otra discusión mientras esta no avance, aunque poco importe eso en los términos del mercado teatral que nos anega.

Dejando aparte la cuestión de base, es un jardín demasiado extenso para esta pequeña reflexión, mi opinión es que la clave está en los lenguajes, y una mayor cohesión de los que realizamos este arte, a veces, colectivo. Seguramente la renovación más profunda que hace falta en este momento se refiere a la adaptación de los lenguajes audiovisuales, que dominan nuestra futura aldea global, al entorno teatral. No me refiero al uso de la tecnología en el teatro, hablo de formas narrativas que han modificado la recepción del público y la emisión de los autores de literatura dramática y que está tardando más en el caso de los directores de escena por una cuestión lógica de complejidad práctica en el trabajo a realizar. Creo que esa sensación de impotencia que algunos directores sienten al enfrentarse con textos que podríamos encuadrar temporalmente en estos últimos diez años, procede de que esos textos, al estar escritos por individuos de una genera-

ción concreta, hablan de una experiencia en el ámbito de la recepción de mensajes que no tiene que ver nada con dicha experiencia en generaciones anteriores. Esto es, evidentemente, un tanto general, pero pongamos un ejemplo más concreto:

¿Cómo leemos estos textos? Aquí nos vamos a encontrar con un problema básico de distancias. Cuando uno se enfrenta a un texto con siglos o lustros de edad trata de entenderlo desde varios ángulos, y el primero suele ser el ámbito sincrónico. Tratamos de que el mundo del autor del texto nos sea lo menos ajeno posible para tratar, ingenuamente, de entender de forma completamente objetiva qué dice el texto, qué formas teatrales predominan en ese momento, qué líneas de pensamiento, etc. Hacemos un esfuerzo tremendo que cuando hablamos de autores «cercaños» se olvida rápidamente. De esta forma es muy difícil entender desde el principio estos textos y resulta más sencillo hablar de lo críptico y de la complicada interpretación de la metáfora, antes de asimilar que uno pertenece, no por una cuestión de edad sino de formación, vivencias o mentalidad pura y dura a una generación que no tiene nada que ver con la que lee y sobre la que debería de realizar una labor de investigación. Se encuentra muy lejos del mundo referencial del autor que lee. Repito: no creo que sea cuestión del año en que naciste, sino de las imágenes comunes, el contacto temprano con el mundo audiovisual, los nuevos tamices ideológicos, el teatro que se ha visto, etc. Lo habitual es que el gran profesional con años de experiencia va a leer, como lee un director de escena, el texto de un individuo que no se acerca ni de lejos a su mundo. Es en ese momento cuando el director de escena se olvida de cuál es su trabajo, se salta lo básico y todo le resulta, lógicamente, incomprensible. No perdamos de vista que hay gente de 25 años que escribe o dirige como un señor de 60 y señores de 60 que le hacen a uno tener la seguridad de que es una cuestión que tiene mucho que ver con la calidad neuronal, y nada que ver con el carbono 14.

Para cerrar el tema de los lenguajes deberíamos referirnos a la danza contemporánea, a la ópera y a ciertos creadores específicos del medio teatral, cuyos universos deberían haber dejado una huella un poco más perceptible que la que hoy podemos observar.

En los textos de los que estamos hablando, o en gran parte de ellos, hay sobre el papel una base que nos permite aplicar más fácilmente todo este tipo de propuestas comunicativas, seguramente más afines al espectador de hoy, cuya recepción de lo narrativo es tan distinta. El espectador de hoy no lee teatro, así que somos los directores los encargados de intentar que di-

cha comunicación sea efectiva. Para eso se necesitará tiempo y montajes que permitan el desarrollo de un tipo de narrativa escénica eficaz mediante errores y equivocaciones que a la larga nos conducirán a algún acierto.

Un planteamiento de puesta en escena no debería distar mucho ya habremos de textos últimos ya nos refiramos a cualquier otra época. Es nuestra visión contemporánea del hecho teatral la que realmente importa, ya que es esta la que orientará el espectáculo. ¿Cuántos espectáculos con textos de Shakespeare hemos visto más contemporáneos que muchos con textos de anteayer? Prima el concepto del hecho teatral que maneje el equipo que realice el espectáculo, esté el autor en dicho equipo o no. Es esa gente la que hace teatro, y en sus manos queda todo lo relativo al espectáculo. El texto, sea de quien sea, se adaptará a lo que haga falta hasta conseguir la forma y el fondo deseados en función de lo que se quiere comunicar y el cómo se quiere comunicar. De esta forma llegaremos a un texto que no debería distar mucho de lo que llamamos ahora nueva dramaturgia.

Sigamos hurgando en algún otro aspecto de la cuestión: resulta emocionante el hervidero de tanto texto interesante y tanto congreso y festival abarrotado de autores, entre los que cuento a muchos buenos amigos y compañeros, que no paran de explicarse a sí mismos arrastrados por una inercia que tiene el valor indiscutible de suscitar interés y mantener viva la llama, pero que lleva al teatro a pocos puertos. El potenciar sólo la literatura dramática no está potenciando el teatro. Al menos hoy por hoy. Si bien el autor de textos teatrales goza de unas vías de difusión como los premios, las publicaciones, etc., el paso al espectáculo sigue lastrado por múltiples factores que sólo se van a resolver con un mayor contacto entre esos escritores con los que generan mayoritariamente los espectáculos: los directores/productores, y los protagonistas absolutos del medio: los actores. Los directores son los que, salvo excepciones, eligen el texto y «tiran p' delante» con el carro. Su trabajo es arduo, porque implica una lucha contra corriente que va más allá de estar en su casa con el ordenador o el cuaderno. Desgasta y como ya he dicho no resulta rentable. Los actores viven demasiado ajenos a todo esto, en otro compartimento estanco, con un potencial creativo y energético de tal magnitud que podría por sí solo hacer volar toda esta maquinaria si la engrasásemos de una vez. Y es ese aceite y no otro el que posibilitaría la contaminación entre los distintos ejes del interior del armatoste que viene a ser nuestro teatro, que o es algo colectivo o corre el riesgo de no ser.

«LAS LECTURAS DRAMATIZADAS: ¿UN NUEVO GÉNERO ESCÉNICO?»

MESEA REDONDA

Juan A. Ríos. - El título de la mesa redonda, tal y como figura en el programa, es «Las lecturas dramatizadas: ¿Un nuevo género escénico?». Una interrogación final que es difícil de contestar en el marco de una mesa redonda como la presente. Y, sobre todo, en una época teatral como la actual en la que los géneros andan tan mezclados e, incluso, disueltos. Han perdido buena parte de sus inequívocas señas de identidad y hasta nos cuesta mucho hablar de géneros como referentes unívocos. En este momento pensar en un nuevo género teatral sería tanto como plantearse una nueva preceptiva o, al menos, una mínima caracterización que permitiera darle un sustento teórico. Creo que plantearlo así sería tanto como espantar a los teóricos del teatro, quienes dudo de que estén ahora mismo por la tarea de establecer nuevos géneros escénicos. La tendencia es la contraria, hacia la disolución o mezcla de los géneros; para bien o para mal, porque ése sería otro tema de debate puesto que no sabemos hasta qué punto estamos ante una evolución positiva o hasta qué punto implica una serie de riesgos.

Pero, al margen de estas cuestiones teóricas, nos encontramos ante una evidencia para cualquiera que conozca nuestra actualidad teatral: cada vez hay más lecturas dramatizadas, ya no es un fenómeno completamente aislado o esporádico. A lo largo de 1998 y sólo en Madrid, tenemos noticias

de lecturas celebradas en lugares dispares que van desde el Café Manuela a la RESAD, pasando por la SGAE, la Casa de América, el Instituto Alemán, el Círculo de Bellas Artes, la Cuarta Pared y otros centros. Cuando la realidad nos aporta abundantes datos sobre esas lecturas dramatizadas, debemos plantearnos una serie de preguntas.

Para responder a las mismas, o para exponer la experiencia de cada uno sobre este tema, contamos con varios especialistas. Luis Araújo, responsable de las lecturas dramatizadas que se han venido dando en el madrileño Círculo de Bellas Artes. También nos acompaña Íñigo Ramírez de Haro, que ha realizado una tarea similar en la Casa de América. Robert Muro, productor ejecutivo que desde la SGAE ha promovido lecturas dramatizadas y, por último, Adelardo Menéndez, impulsor de otras lecturas llevadas a cabo en la Universidad de Málaga.

Yo voy a dar la más absoluta libertad para que cada uno exponga sus opiniones sobre el tema que nos ocupa, pero para orientar el debate quiero plantear cuatro preguntas:

La primera tal vez sea algo ingenua, pero nos viene inmediatamente a la cabeza y conviene aclararla para evitar una serie de problemas. ¿Hasta qué punto la lectura dramatizada tiene entidad por sí misma o es un sustitutivo, más económico y viable, de la representación?

La segunda es qué elementos básicos se requieren para una buena lectura dramatizada. ¿En qué consiste el trabajo de dirección? ¿Cuál es el límite entre una lectura y una representación para un actor? En definitiva, hacer una mínima caracterización de los elementos que se requieren en cuanto al texto, la dirección, la representación... de una lectura dramatizada.

¿Qué rasgos de un texto lo convierten en adecuado para una lectura? Pienso que algunos son adecuados, pero otros son inviables en ese marco, por lo que convendría una mínima caracterización de los textos que se prestan mejor a esta modalidad.

Por último, me planteo si existe un público para las lecturas dramatizadas, un interés por llegar a un determinado tipo de espectador con las mismas. Sabemos que, poco o mucho, existe un público para el teatro, pero convendría plantearse si estamos haciendo una actividad que parte de una demanda del público.

Podría añadir otra pregunta: ¿para qué sirve una lectura dramatizada?, ya planteada por Adolfo Simón en un artículo publicado en *ADE* (nº 72-73, 1998). Según él, «...para descubrir nuevos autores, redescubrir autores olvi-

dados o ignorados, para que se encuentren sobre un escenario jóvenes y viejas promociones de actores sin la presión del "estreno", para que directores de escena ejerciten el proceso previo a la escenificación de un texto atendiendo más al detalle que desprende el texto sin tener que pensar inmediatamente en cómo y dónde situarlo en el espacio escénico, para que los productores comprueben que la profesión teatral se renueva y crece constantemente en todos sus segmentos artísticos y... definitivamente para que profesionales y público en general disfruten del placer de "escuchar" que no de oír Teatro». Respuesta, que considero convincente, pero a la que tal vez podamos añadir algún matiz para dar cuenta de una pregunta que siempre subyace en este tipo de debates.

Por lo tanto, partimos de la realidad de que, cuando hablamos de lecturas dramatizadas, el primer término, la lectura, está claro, pero el segundo ya no, porque dentro de lo dramatizado puede haber un amplio abanico de opciones: desde los lectores sentados en unas sillas y leyendo, hasta una dramatización que implica movimiento en escena, iluminación y otros elementos que casi acercan la lectura a una representación. La consecuencia es una variedad evidente y polémica que debemos tener en cuenta a la hora de abordar las respuestas a las anteriores preguntas. Pero, en cualquier caso, vamos a intentar aproximarnos a una manifestación emergente que todavía no cuenta con un sólido cuerpo teórico.

Íñigo Ramírez de Haro. - Recuerdo que en 1997, cuando estábamos realizando un ciclo de lecturas dramatizadas en la Casa de América, la viuda de Lauro Olmo me llamó indignada para prohibir que se incluyera una de su marido. Consideraba que las lecturas eran una especie de aborto y me recordó que sólo permitiría una producción real de las obras del citado autor. Yo siempre había pensado que era un género inocuo y me quedé sorprendido por esta reacción.

Yo organizo lecturas dramatizadas porque considero que es la única y barata manera de promocionar la dramaturgia americana en español. Creo que tienen como función básica la sustitución de la producción por carencia de medios. Pero su sentido no es evitar esas producciones, sino servir como promoción de las obras. El ideal es que a las lecturas asistiera un público de profesionales del teatro capaz de interesarse por unos textos determinados con el fin de llevarlos a los escenarios. La lectura dramatizada *per se* me parece que es un género que tiene poco interés.

En esta gama de posibilidades que va desde la mera y sosa lectura hasta lo que en Argentina se califica como semimontados, en los que de hecho hay una producción con un presupuesto intermedio, las realidades son muy heterogéneas. Sólo en casos como estos últimos cabe hablar de una posible teoría en torno a la lectura dramatizada como concepto puramente teatral.

Adelardo Menéndez. - Me alegra lo que ha dicho Íñigo Ramírez porque lo comparto en buena medida, pero creo que hay que matizarlo. Mi perspectiva no es la de Madrid, sino la de una provincia con menos posibilidades de ver espectáculos teatrales y en la que la orientación de un programa de lecturas dramatizadas debe plantearse de otra manera.

Yo creo que las lecturas tienen varias funciones. Una sería la atención al texto, difundir textos que no se conocen, autores que no pueden estrenar o lo tienen muy difícil. Otra función es la lectura del teatro como otro género cualquiera, como se lee la poesía, la narrativa... Es decir, incentivar a la lectura en sí misma, no como sustituto de la representación. También es, por último, un medio previo a la representación.

¿Qué textos conviene elegir? Yo añadiría otra cuestión: ¿qué autores hay que elegir? Si se organiza un ciclo de lecturas, mi opinión es que se debe buscar un equilibrio entre los conocidos y los que todavía no lo son para atraer así al público.

¿Es un nuevo género la lectura dramatizada? No, porque parte de un texto destinado al teatro. Pero todos los textos destinados al teatro no sirven para las lecturas. Para que se dé esta circunstancia deben tener ciertas características. Fundamentalmente, una agilidad verbal. Y es conveniente, asimismo, que tengan una representatividad dentro de la trayectoria teatral del autor.

Los actores mejores en el teatro no siempre lo son en las lecturas dramatizadas. El actor idóneo es el que tiene un verbo fluido, modificable, que pueda hacer tonos sólo con la voz; sentado, con la lectura, se puede transmitir a veces lo mismo que representando.

Yo creo que sobra aparato teórico sobre las lecturas dramatizadas. La solución es más sencilla: Hay que basarse en el sentido común.

Luis Araújo. - Tengo una serie de ideas un tanto desordenadas. Voy a intentar expresarlas con un mínimo de coherencia. Yo defiendo que sí existe un género teatral que es la lectura. No es un género literario, puesto que el texto dramático es el mismo en lectura y en montaje, pero sí que es un gé-

nero escénico. No es el mismo planteamiento, trabajo, método de producción, ni persigue el mismo objetivo plástico sobre el escenario que una representación. Es un género escénico perfectamente identificable. No debe sustituir a la representación. Su objetivo no es montar, sino transmitir un texto verbal. El montaje transmite también las imágenes contenidas en el texto, mientras que una lectura lo que pretende es transmitir la literalidad de ese texto. En ese sentido, las imágenes estarán representadas en el escenario en la medida que las palabras son el vehículo de las mismas. Si el texto del autor no contiene esas imágenes, sino que se derivan de la puesta en escena, del trabajo de dirección, no aparecerán.

¿Qué texto? Es idóneo para una lectura dramática aquel que contiene en su literalidad todo este cúmulo de imágenes, asociaciones, etc.; de todo lo que entendemos por drama y que, a través de la palabra, es capaz de transmitirlo. Es muy diferente el planteamiento de una puesta de escena de un espectáculo. Éste puede partir de palabras sueltas o inconexas. Sin embargo, no se puede hacer la lectura dramatizada de las mismas o, al menos, su viabilidad es dudosa.

¿Existe una manera diferente a la hora de abordar un montaje o una lectura? Yo creo que en esta última hay dos aspectos prioritarios y que dependen, fundamentalmente, del actor y de cómo sea dirigido: La capacidad del actor para crear clímax y para crear ritmos a través exclusivamente de la palabra.

Por otra parte, hemos hablado de los semimontados, tal y como se les define en Argentina con un término que me gusta. Yo siempre he intentado tender hacia ese concepto, a pesar de que no es una palabra exacta. Creo que hay una inexactitud cuando decimos semimontados porque no es un medio montaje, sino que es un montaje diferente. Un montaje desde otro ángulo, desde otro punto de vista. Es una concepción del montaje que no coincide con la de la puesta en escena de un espectáculo teatral.

Robert Muro. - En primer lugar, gracias por haberme invitado a participar en este debate que muestra los reflejos y la tensión de los organizadores ante aquello que se relacione con el teatro de autor. También quisiera recordar el fallecimiento ayer de Fernando Quiñones, más conocido como narrador que como dramaturgo, de quien he producido este mismo año un espectáculo: *Legionaria*. Siento de corazón que no haya podido llegar a verlo.

Como les ha informado Juan A. Ríos, llevo varios años produciendo los ciclos de lecturas dramatizadas de la SGAE, pioneros en esta recuperación

de la lectura teatral pública como instrumento de promoción del teatro contemporáneo y de presentación pública de las últimas obras escritas por nuestros autores vivos. Además, produzco lecturas dramatizadas profesionales orientadas a centros escolares y universitarios. Algunas de ellas se han presentado en centros culturales populares. Los ciclos de la SGAE me aportan la experiencia de las lecturas confrontadas con un público cercano al teatro, interesado previamente por él. Las realizadas ante estudiantes o gentes normalmente ajenas al hecho teatral me han aportado otra experiencia de la que hablaré más adelante, la de la lectura como formadora de público teatral. La respuesta a la sugerente pregunta que da título a este debate no es fácil. Además, con todos los respetos, en mi opinión no es trascendental. La denominación, la pertenencia a una familia, no informa de los rasgos intrínsecos, de las características, de los fines de lo nominado. No obstante, en el debate seguro que podremos hincarle el diente al tema. Sin embargo, algunas de las notas que he preparado abordan otras preguntas que plantea Juan A. Ríos.

¿Para qué sirven las lecturas dramatizadas? Desde la SGAE se conciben y organizan como una muestra de la literatura teatral escrita recientemente por autores en ejercicio. Se trata con ellas de presentar ante la profesión teatral -directores, intérpretes, productores- el esbozo de una posible puesta en escena, un primer escarceo entre el autor, el director y los intérpretes que permite reflexionar sobre el texto y sopesar el posible espectáculo futuro. En las reuniones previas y en los ensayos estudian movimientos, luces, escenas. En la sala, el día de la lectura, valoran fundamentalmente la respuesta del público e imaginan, en medio del silencio ritual, lo que sería su «puesta» de largo. Devienen, de este modo, las lecturas en un instrumento específicamente teatral en el que se ponen en juego todos los elementos del teatro matizados por las condiciones y medios de una lectura.

En el panorama del teatro español actual, que no presta la atención debida a la obra de sus autores vivos y busca los textos entre los fallecidos o entre los éxitos internacionales del momento, las lecturas profesionales públicas de obras de autores vivos juegan otro importante papel: afirmar la existencia de muchos y buenos autores, de muchos y buenos textos que hablan del aquí y el ahora de nuestra sociedad.

Otro rasgo beneficioso de esta fórmula teatral, y no el menor para los tiempos que corren, es su utilidad para recuperar entre los profesionales un espíritu que es propio del teatro y que consiste en crear con escasos medios

técnicos y con grandes dosis de entusiasmo y pasión. La concentración del esfuerzo en el tiempo y el espacio favorecen que ambas cosas se den en mucha mayor medida que en las puestas en escena acabadas, en las que se prioriza el éxito.

Un último rasgo importante a subrayar en esta introducción al debate: Las lecturas públicas mejoran la relación de los espectadores que acuden a ellas con la literatura dramática -también con la lectura teatral en la intimidad-, dándole a ésta una dimensión humana y colectiva. Es un aspecto a atender y desarrollar en el futuro.

Uno de los riesgos, sobre el que conviene llamar la atención a la hora de abordar esta fórmula, es su absoluta dependencia actual de las subvenciones públicas y privadas. Aunque hoy día las lecturas como espectáculo son difícilmente rentables, no hay que descartar para el porvenir otras posibilidades que dependerán del nivel artístico y del interés social que consigan generar, es decir, de la creación de su propio público. Otro riesgo es simple y llanamente que el resultado artístico de las lecturas sea insuficiente. Pero ese no es específico.

Y ahora unas brevísimas notas sobre las lecturas para público no profesional o no aficionado. La experiencia que hemos ido acumulando desde nuestra productora permite afirmar que las lecturas dramatizadas orientadas a un público no aficionado, estudiantil o no, generan una magnífica relación de ese público con el teatro. El aroma a espectáculo que desprenden las lecturas -si están bien hechas y los textos son adecuados al público- implica al espectador, le hace partícipe de la fiesta y le ilustra sobre un hecho habitualmente desconocido por él: hay un teatro que habla de hoy, de lo que nos preocupa. En estos marcos, la limitación de medios se ve superada por el interés despertado. Y el resultado es la formación de un incipiente público teatral.

El éxito de las lecturas, su buena conexión con los estudiantes, las escasas necesidades técnicas que requieren, permiten vislumbrar en este campo una buena posibilidad de vincular establemente en cada centro el teatro, los libros de teatro y la propia experiencia de los estudiantes como protagonistas en lecturas dramatizadas. Un camino abierto en el que las instituciones educativas y el profesorado tienen cosas que decir.

Como resumen, a mi modo de ver las lecturas dramatizadas deben proseguir su propio crecimiento como fórmula e instrumento teatral, al servicio del conocimiento de nuevos textos y de la vinculación de nuevos pú-

blicos al teatro. Descubriendo sus propios límites, afianzando su personalidad, buscando su público. Y para esto habrá de recorrer algunas sendas nuevas y hacerlo sin temor y sin prejuicios.

[En una intervención lamentablemente no recogida por problemas técnicos, Fernando Gómez Grande puso en duda algunas de las virtudes que Robert Muro acababa de atribuir a las lecturas dramatizadas y alertó sobre las posibles consecuencias negativas que las mismas podían tener para el teatro.]

Robert Muro.- Yo creo que lo que plantea Fernando Gómez Grande va más allá del problema de las lecturas dramatizadas. Yo creo que hay que huir, aun siendo consciente de que lo que dices tiene una parte razonable y justa, de aquella frase de cuanto peor, mejor. Me preguntas: ¿qué resuelve que vaya alguien a ver una lectura maravillosa. ¿Qué no resuelve? Fernando ha dicho: ¿difunde? No lo sé. Yo digo: ¿disuade? Seguro, que no.

Fernando Gómez Grande.- Yo admito que todas estas experiencias pueden concurrir a que las cosas vayan mejor. Yo creo que todo lo que ayude a que haya público en el teatro es positivo. Eso es evidente. ¿Hay medios más apropiados? Ahí entraríamos en una discusión. También admito que las lecturas suponen un trabajo creativo que profundiza en determinados aspectos teatrales. Pero el problema es otro: la posible duda de que eso se malinterprete por gente que no entienda lo que significa hacer lecturas dramatizadas. Hay autores que no pueden ver claro eso y piensan que si les hacen una lectura ya no les montan, que les están dando un sustitutivo que, en última instancia, supone la aceptación de que no puedan montar sus obras.

Paloma Pedrero.- Eso es parte de la paranoia de los autores. Cuando vienes en un país que te maltrata constantemente puedes pensar que, si te llaman para montarte una obra, eso significa también que ya no te volverán a montar otra en treinta años. Las lecturas no son un sustitutivo de la puesta en escena, pero tampoco creo que sean sólo un medio. Yo he visto lecturas dramatizadas que tenían un valor por sí mismas. Si consideramos que el teatro también es literatura, es posible coger una obra y leerla bien, puede ser una experiencia estupenda no sólo para el autor que la oye sino también para el público. Y, a veces, incluso una obra puesta en escena pierde lo que tenía en la lectura. La lectura dramatizada subraya una cosa estupenda que en este momento todos necesitamos: la esencialidad. Al no haber dinero

para hacer tonterías, se pone el acento en el actor, en la palabra, en la obra. Muchas veces puedes vivir una verdadera experiencia de teatro oyendo una lectura dramatizada. Y te hablo como autora.

No todo debe ser una producción. Lo que necesita el teatro es que la gente vuelva a engancharse y sienta que lo teatral forma parte de su vida, como algo muy cercano. En este sentido, las lecturas dramatizadas pueden resultar útiles porque pueden ser llevadas a lugares como los centros de enseñanza, a aquellos que forman parte de la cotidianidad de nuestros potenciales espectadores. Puede ser algo bonito, hermoso, lúdico y divertido. Algo más que un simple medio para llegar a tener un productor que te permita montar la obra. Si viene y te la monta, muy bien. Si no viene, no pasa nada.

Íñigo Ramírez de Haro.- Yo quisiera señalar que cuando se produce una lectura de una obra de autor conocido, como fue el caso reciente de un texto de José Sanchis Sinisterra, entonces sí acude la profesión. Pero en las veinte lecturas que he organizado, poca gente de la misma ha acudido.

Yo estoy de acuerdo con Paloma Pedrero, pero considero que no estamos hablando del mismo tema que ella ha planteado. Desde el punto de vista de la educación, y desde otros puntos de vista cercanos, tienen mucho interés las lecturas dramatizadas. Aquí de lo que hemos hablado es de la relación de esas lecturas con el sistema de producción. Yo creo que sí hay dinero. Hay mucho dinero en la Administración, pero el problema es cambiar los criterios utilizados a la hora de darle un destino. Luis Araújo ha dicho que las lecturas sirven para tapar un vacío, pero es un vacío contra el que no se lucha suficientemente por parte de la gente del teatro. A mí me da miedo que una apología de la lectura dramatizada oculte justamente la necesidad perentoria de reforma que tiene el teatro.

Robert Muro.- Yo soy productor y también soy consciente de esos problemas que requerirían otros debates. Pero de lo que estamos hablando aquí es de las lecturas dramatizadas y de su futuro. En mi opinión, el futuro debe orientarse a que el teatro recupere espacio, presencia social, a costa de lo que sea. Debe encontrarse con su destinatario que es el público, sea donde sea. En el CDN o en un centro de enseñanza primaria. No conozco a ningún autor dispuesto a renunciar a un estreno por una lectura, pero tampoco conozco a muchos autores dispuestos a jugarse una subvención por adoptar una postura conjunta y reivindicativa. Y hay bastantes autores dignos que saben que, por diversas circunstancias, no van a estrenar

y para ellos la lectura es una inmensa alegría. ¿Cuántos buenos montajes de autores españoles se pueden hacer al año? Y si se hacen unos cuantos, qué pasa con los demás.

Luis Araújo.— Es falso que no se haya luchado por parte de los autores españoles. Se creó una Asociación de Autores de Teatro que ha ido reivindicando una mayor presencia de nuestros autores. Se nos ha tachado de reaccionarios y nacionalistas, por exigir que se estrenara a los autores españoles. Si no lo hemos conseguido en la medida de lo deseable, no será por nuestra inhibición. En cualquier caso, no creo que las lecturas dramatizadas supongan un obstáculo para conseguir este deseable objetivo.

Queda el debate abierto y, lo más importante, siguen dándose lecturas —algunas auspiciadas por la propia Muestra— que suscitan el interés de los espectadores y, en la medida de sus limitaciones, ayudan a difundir los textos de los autores españoles contemporáneos.

«LOS PREMIOS DE LITERATURA DRAMÁTICA: UN DEBATE DE FUTURO»

ORGANIZADO EN COLABORACIÓN CON LA ASOCIACIÓN
DE DIRECTORES DE ESCENA

MESA REDONDA

Juan Antonio Ríos (moderador).— Yo creo que los objetivos básicos de todo premio literario y, por extensión, de los premios teatrales, son el reconocimiento, la ayuda y la promoción tanto de la obra como de su autor. Para alcanzarlos, junto con una revitalización siempre necesaria de la actividad teatral, conviene aunar criterios y coordinar actividades e iniciativas. Son bastantes los premios de literatura dramática que existen y el objetivo de esta mesa redonda, donde hay una buena representación de los mismos, es aunar criterios, intercambiar experiencias y, hasta cierto punto, establecer una coordinación de las iniciativas que se puedan llevar a cabo para optimizar estos premios.

La Muestra tiene la voluntad de ser receptiva hacia los mismos, hacia las obras y autores que han sido premiados. La prueba la tenemos en la programación de este año, que incluye siete obras en las que se da esta circunstancia.

En cuanto a los objetivos iniciales que, como moderador, pretendo para esta mesa es que cada uno de los representantes de los diferentes premios

exponga sus experiencias y sus objetivos particulares. También convendría que se plantee a la Muestra lo que puede hacer para favorecer la labor de quienes organizan o promueven los premios. Asimismo, deseamos establecer un primer contacto que permita una relación estable con el objetivo de alcanzar una mayor coordinación.

Con estas tres premisas, y con la más absoluta libertad para ir exponiendo lo que se considere oportuno, vamos a iniciar el primer turno de intervenciones dando la palabra a Guillermo Heras.

Guillermo Heras (Director de la Muestra).- Antes que nada os quiero dar la bienvenida en nombre de la Muestra. Desde la misma, y como coordinador de un equipo que lleva tiempo trabajando en este proyecto, considero que un festival como el nuestro debe dar cabida a encuentros profesionales como el presente que nos sirvan para avanzar en temas que tengan como eje temático el autor teatral español. Este año, en colaboración con otras asociaciones, queremos abordar el tema de los premios porque nos preocupa. ¿Por qué? Porque todavía nuestro presupuesto no es el óptimo para poder dar un salto como sería la coproducción de espectáculos, algo necesario para lo que podría ser una especie de rectificación del mercado teatral. Todos sabemos que el mismo todavía es reactio hacia el autor español contemporáneo. La Muestra, mientras tanto, ha optado por dos cuestiones muy concretas: A) Gracias al Ayuntamiento de Alicante se ha reactivado un premio como es el Carlos Arniches, y B) Se ha optado por una línea de programación que haga un especial hincapié en las obras que han obtenido premios de literatura dramática. Es decir, aquellos montajes existentes en el mercado que ponían en escena obras de autores españoles contemporáneos que habían sido premiadas han tenido prioridad a la hora de ser programados.

Nuestro compromiso quiere mantenerse, pero lo que pedimos a la mesa es fórmulas para saber cómo se puede reactivar lo que sería la producción de las obras premiadas. Todos sabemos que el objetivo de los autores no es el libro, sino el montaje. Desde la Muestra todavía no podemos producir, pero sí programar estos espectáculos y colaborar directamente con el Premio Carlos Arniches.

Juan Antonio Ríos.- Vamos a hacer una primera ronda con la intervención de todos los representantes de premios. Empezaremos por Javier Becerra, representante del Premio Enrique Llovet.

Javier Becerra.- En principio, el Premio Enrique Llovet fue convocado por primera vez en 1986 por iniciativa del área de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga. El propósito fue el de contribuir a impulsar nuevos textos dramáticos entre escritores de nacionalidad española. El premio en aquel año tuvo una dotación económica de 500.000 pesetas más la publicación de la obra ganadora. La convocatoria no fue una consecuencia del oportunismo, sino producto de una reflexión seria y rigurosa en la que se buscaba favorecer a un género tan necesitado. De ahí surgió el compromiso de organizar un premio que se ha ido consolidando con el tiempo. Y mejorando, puesto que actualmente estamos en los dos millones de pesetas y se ha creado una colección de textos específica para el premio.

Ahora bien, la reflexión que hemos hecho a lo largo de estos años es que tenemos la laguna de la puesta en escena de las obras premiadas. Nunca se había recogido explícitamente en las bases, pero implícitamente la Diputación siempre ha querido como institución organizadora llevar a los escenarios las obras premiadas. Lo que ocurre es que unas veces porque las ofertas que teníamos no las considerábamos apropiadas y, en otras ocasiones, porque nuestra situación no nos lo permitía, lo cierto es que no se ha concretado ese apartado.

Actualmente, en las bases hemos recogido ese objetivo del montaje y estamos ilusionados al respecto. También quisiera indicar que a lo largo del tiempo hemos pretendido mantener una coherencia en torno a los miembros del jurado. Siempre ha estado formado por personas vinculadas al mundo del teatro. Y, por último, debo recordar que el premio lleva el nombre de una persona tan entrañable para todos los aficionados al teatro como es el malagueño Enrique Llovet.

Julián Soriano (representante del Premio Tirso de Molina).- Quisiera empezar indicando lo oportuno de esta iniciativa porque es la primera vez que se pone en contacto a todas las entidades organizadoras de premios teatrales.

Lo primero que tendría que decir con respecto al Tirso de Molina es que, entre los aquí presentes, es el único que está abierto a los escritores hispanoamericanos. Nació en 1961, aunque no se ha convocado todos los años. Sus principales características son: el jurado es elegido entre personas de reconocido prestigio en el mundo teatral, una al menos procede del medio hispanoamericano. Teniendo en cuenta la entidad convocante (la Agencia Española de Cooperación Internacional), la dotación no es muy generosa, 2.500.000. Durante una serie de años, junto al premio, iba aparejarla la

puesta en escena de la obra. Pero, por una serie de motivos, la dotación para la puesta en escena desapareció de las bases. Esto no ha sido motivo disuasorio para los autores, ya que ha aumentado el número de textos presentados, siendo actualmente más numerosos los procedentes de Hispanoamérica. Aunque no aparece en las bases, siempre se publica la obra ganadora.

Habría que remontarse a las primeras ediciones del Premio para encontrarse con una situación idílica, ya que por entonces el jurado seleccionaba una serie de obras que se representaban en los teatros Español y María Guerrero y, después de la representación, se otorgaba el premio teniendo en cuenta la posibilidad de calibrar los valores dramáticos de las obras. Esta circunstancia se perdió en el túnel del tiempo.

Uno de los propósitos que he tenido desde que me hice cargo del Premio es tratar de regularizar las fechas de la convocatoria para que ningún autor se despiste, así como tener algo tan fundamental como un buen directorio. Siempre tratamos que la convocatoria salga en el primer trimestre y el fallo se produzca en otoño; la mayoría de los premios son otoñales.

Uno de los aspectos capitales de todo premio es la difusión. En nuestro caso, la tarea es más ardua porque debemos extenderla hasta América. Este objetivo lo conseguimos gracias a las redes diplomáticas que nos prestan su colaboración.

Por último, me gustaría decir que la consecución de estos objetivos sólo es posible desde la comunicación y la cooperación. En este sentido, nosotros mantenemos una estrecha relación con la Mesa Iberoamericana de Teatro y el Festival de Cádiz por ocuparse de los mismos campos que nosotros.

Manuel Palomar (representante del Premio Carlos Arniches).- Nuestro premio, auspiciado por el Ayuntamiento de Alicante, es viejo y nuevo. Lo primero porque su trayectoria comenzó en 1956 y se prolongó hasta 1978. Lo segundo porque ha estado veinte años sin ser convocado hasta que en 1998, y en el marco de las actividades llevadas a cabo por la Muestra, ha sido de nuevo fallado resultando Alejandro Jornet el autor ganador. Es un premio histórico que cuenta a autores tan conocidos y destacados como Alfonso Paso y José Sanchis Sinisterra entre los ganadores. En su vuelta, ha tenido una buena acogida puesto que se han presentado 188 originales, dato que nos permite ser optimistas de cara a posteriores convocatorias.

Silvie Ptarlowski (representante del Premio Born).- El nuestro es un premio ubicado en Menorca, con lo de específico y peculiar que tiene esta localización en una isla pequeña. Se convoca desde 1970, fecha en la que tuvo unos primeros pasos modestos, pues se presentaron doce originales para una dotación de 5.000 pts. La situación ha cambiado notablemente, pues en la convocatoria de 1997 se presentaron 124 textos para un galardón dotado con 2.000.000 pts. más la edición de la obra. El Premio Born tiene la condición de bilingüe y es el fruto de la iniciativa de una sociedad independiente que ha buscado distintos patrocinadores, tanto públicos como privados, para poder llevar a cabo esta iniciativa teatral. El trabajo realizado a lo largo de las 23 convocatorias ha sido improbable, sobre todo teniendo en cuenta que la organización corresponde a una sociedad independiente ubicada en un pueblo.

Procuramos que los miembros del jurado sean heterogéneos. Hemos introducido la figura del preseleccionador, aunque su decisión no es definitiva, puesto que las obras eliminadas pueden ser rescatadas por el jurado. Se celebran varias reuniones previas, lo que garantiza una discusión amplia antes del fallo definitivo.

Nuestro objetivo es alcanzar la máxima difusión posible. Para conseguirlo distribuimos 2.000 ejemplares de las bases por toda España e Hispanoamérica.

El fallo se da a conocer en el marco de una semana cultural que tiene una destacada importancia en Mahón.

Jorge Díez (representante del Premio Marqués de Bradomín).- El nuestro es un premio que se mueve en el ámbito de las competencias propias del Instituto de la Juventud. Hemos introducido cambios en las distintas convocatorias, sobre todo con el objetivo de producir las obras premiadas. Actualmente, y de acuerdo con las bases, nos hemos reservado la posibilidad de producir o coproducir, lo cual ya nos ha dado varios frutos que en parte se han podido ver en la Muestra. Hemos llegado a un acuerdo con Argentina para estrenar todos los premios en el marco del festival anual organizado por esta entidad.

Es necesario buscar fórmulas para conseguir esos estrenos. En este sentido yo pediría que las subvenciones dadas por las distintas administraciones prioricen las obras que ya han sido premiadas. También se debiera facilitar las lecturas dramatizadas de las mismas. Asimismo, es necesario incorporarse a un ámbito europeo para proyectar mejor a nuestros autores jóvenes.

venes. Hay que articular mejor las redes institucionales para potenciar la proyección de las obras premiadas.

Por último, considero conveniente la organización de un festival dedicado exclusivamente al teatro español escrito por autores jóvenes, sector específico en el que nos desenvolvemos dadas las competencias del organismo que patrocina y organiza el Premio Marqués de Bradomín.

Carlos Cuadros (representante del Premio S.G.A.E.)- Considero oportuno este debate. Yo represento a un premio joven, cuenta con sólo siete convocatorias, que está dotado con 1.000.000 pts. El jurado, y en coherencia con la entidad convocante, está exclusivamente compuesto por autores. Los textos premiados se editan en la colección teatral de la S.G.A.E., aunque también los hemos editado en revistas como *Primer Acto* para agilizar su salida y darlos a conocer con mayor rapidez.

Nosotros consideramos que el verdadero premio para el autor es la producción de su obra. Para conseguir este objetivo tenemos, de acuerdo con las bases, una reserva presupuestaria, pero no deja de ser algo complejo. Nosotros, al igual que el resto de los premios, no somos productores y, por lo tanto, nos tenemos que sumar con nuestro presupuesto a otros productores. Una medida que en este sentido podría ser conveniente es la introducción de un productor entre los miembros del jurado, tal y como ya sucede en el gaditano Premio Hogar Sur.

En cuanto a las propuestas, pedimos al Ministerio que tenga en cuenta la condición de obras premiadas a la hora de conceder las ayudas para la producción, aunque sea cumpliendo los requisitos establecidos por el propio Ministerio.

Otro aspecto conflictivo es el de la presión fiscal. Tengamos en cuenta que cualquier reserva del derecho de producir la obra premiada imposibilita la exención fiscal.

Juan Antonio Hormigón (representante del Premio M^a Teresa León).- Nuestro Premio es fruto de la cooperación del Instituto de la Mujer con la A.D.E., en concreto con la Fundación Autor. Una cooperación que se da en el marco de un amplio programa sobre la participación de la mujer en el teatro español. Nuestras convocatorias van dirigidas a un sector específico al que consideramos necesario potenciar: las autoras, cuya realidad actual ha experimentado una considerable mejora con respecto a la que tenían hace unos pocos años.

Nuestro ámbito es el iberoamericano y los originales pueden ser presentados en todas las lenguas peninsulares, aunque el castellano ha sido casi hegemónico. En los jurados, siempre mixtos para asegurar una presencia de mujeres, hay representantes del mundo teatral y otros del académico.

Actualmente nos encontramos todavía en la quinta convocatoria, pero consideramos que la incidencia ha sido positiva. Se están presentando en torno a los 80-100 textos originales, la mitad de ellos aproximadamente procedentes de España.

La cuantía del galardón es de 1.250.000 pts. para que, tras la correspondiente exención que varía según la autora sea española o extranjera, se consiga entregar 1.000.000. También se incluye la edición, así como la cesión de derechos por dos años para la edición y representación.

En cuanto a esto último, hemos tenido suerte, puesto que la mayoría de las obras premiadas han sido estrenadas en España e Hispanoamérica. Es un balance que nos llena de satisfacción, aunque sería conveniente perfilar mejor algunos aspectos secundarios.

En el capítulo de las propuestas para los premios en general, me gustaría plantear el problema, a veces grave, que supone la presentación de un mismo original a varios certámenes, incluyendo la posibilidad de que se dupliquen los premios. Asimismo, el problema que plantea la inserción de las bases en una revista como la nuestra, que por su periodicidad a veces no puede publicarlas al no llegar con la suficiente antelación.

Jordi Botella (representante del Premi Ciutat d'Alcoi).- El nuestro es un premio veterano que ya cuenta con veintisiete ediciones. Surgió por iniciativa particular de un industrial alcoyano, lo cual es un caso insólito de mecenazgo en el ámbito teatral.

En la actualidad, la situación ha cambiado, puesto que es el Ayuntamiento de Alcoy la entidad organizadora, aunque como colaboradora ya había participado desde la década de los ochenta. En la etapa anterior era un premio de carácter bilingüe, pero desde hace diez años está destinado exclusivamente a obras escritas en catalán.

En esta última etapa los miembros del jurado han dejado de ser aficionados de la propia ciudad y se busca la participación de profesionales vinculados a la actividad teatral. El fallo y la concesión se enmarcan en el festival de teatro que con carácter anual se celebra en Alcoy durante el mes de mayo. Esta circunstancia permite que se cree un buen ambiente y mejora notablemente la proyección pública del Premio.

La media de originales recibidos gira en torno a los cincuenta y la cuantía del galardón es de 1.000.000 pts. Hemos conseguido garantizar la edición del texto mediante un acuerdo con Edicions 62, una destacada empresa editorial en el ámbito catalán.

Nuestra laguna es garantizar la producción. Esta y otras deficiencias las esperamos solventar en coordinación con los diferentes premios que en el ámbito de la lengua catalana tuvieron un contacto similar al presente en Tárraga.

Eduardo Galán (Subdirector General del INAEM y representante del Premio Calderón de la Barca).- Considero que el INAEM debe implicarse en estas propuestas. Los premios de literatura dramática deben buscar la edición y representación de las obras, por lo que cualquier medida que pueda facilitar este objetivo será tenida en cuenta.

El Premio Calderón de la Barca está dedicado a los autores noveles, concepto que considero equívoco y que nos ha dado algún problema. La lista de los autores premiados cuenta, afortunadamente, con nombres que ahora son importantes en el panorama teatral español, lo cual es indicativo del sentido que puede tener este tipo de premios.

En cuanto al jurado, se ha optado por la heterogeneidad incluyendo a autores, directores, críticos, actores... Las bases del Premio apenas obligaban a nada en cuanto a la edición y representación, por lo que ha sido necesario llevar a cabo una serie de iniciativas. Ahora la revista *Primer Acto* publica las obras ganadoras, se concede a los autores una dotación de 1.500.000 pts y hemos incorporado una cláusula que implica un mayor compromiso del Ministerio para la subvención de cara a la producción.

Me parece interesante que en las convocatorias de ayudas se tenga en cuenta la condición de obras premiadas, aunque debe estudiarse la fórmula concreta para que pueda ser así.

Es cierto que las obras premiadas deben ser representadas, pero a nadie se le escapa que ni yo ni nadie debe imponer a las unidades de producción el montaje de dichas obras.

Por último, debemos estudiar fórmulas de colaboración con las entidades que organizan o patrocinan premios de literatura dramática. Subvencionar estas convocatorias, de acuerdo con unos requisitos previos y bien estudiados, me parece un objetivo a tener en cuenta.

Julián Soriano.- Considero que, a tenor de lo dicho, el problema central es la producción de las obras premiadas. Nosotros hemos optado por potenciarla incluyéndola en las bases. Otra petición es la exención fiscal para los premios, aunque soy consciente de los problemas que puede plantear esta cuestión. Por último, quisiera recordar el problema que supone la existencia de obras pluripresentadas. ¿Qué podemos hacer? Nosotros hemos optado por imponer cautelas en las bases.

Carlos Cuadros.- Yo comparto esta preocupación como miembro de jurados. Debemos recordar que las plicas se abren en público y la citada circunstancia puede provocar conflictos como los que ya se han dado en alguna ocasión.

En cuanto a la producción, considero que las entidades convocantes deben contar con la producción privada. Tal vez la fórmula sea ofrecerle la posibilidad de montar una obra que cuenta con la garantía de haber sido seleccionada por un jurado cualificado y, claro está, la subvención ministerial para asumir desde la administración pública parte del riesgo que siempre suponen estos montajes. Otra parte, evidentemente, la deben asumir las propias entidades convocantes.

Itziar Pascual.- Como representante de la revista *Escena* quisiera hacer constar que deseamos recibir la información acerca de los premios para darla a conocer, pero no siempre se manda con la suficiente antelación, lo cual dificulta y hasta imposibilita nuestra labor.

Como autora considero que la cláusula de exclusividad para evitar la existencia de obras pluripresentadas es perjudicial, puesto que los premios coinciden en el tiempo y puede ser motivo de rechazo por parte del conjunto de los autores. También quisiera hacer constar mi preocupación por la excesiva repetición de los nombres de quienes integran los diferentes jurados.

Augusto Rodríguez (Librería La Avispa).- Yo quisiera recordar tan sólo que en las librerías es casi imposible encontrar las ediciones de las obras premiadas, las cuales tienen una pésima o nula difusión.

Juan Antonio Hormigón.- Soy consciente de la dificultad que supone el problema, pero creo que en la medida de lo posible se debiera luchar por modificar el régimen fiscal de los premios. En cuanto a las obras pluripresentadas, no hay una solución ideal, pero sería un buen criterio que todos los premios y jurados entendieran que una obra premiada es una obra inmediatamente eliminada de las demás convocatorias.

Otra cuestión que me planteo es si incluimos las lecturas dramatizadas como representaciones que suponen que dejen de ser inéditos los textos.

Por otra parte, no comparto el optimismo de que las ayudas favorezcan que los productores privados estén dispuestos a asumir un mínimo de riesgo. En cualquier caso, yo estaría más dispuesto a favorecer mecanismos de producción para que se representaran las obras premiadas que a un productor en concreto.

Jorge Díez.— Yo creo que debe evitarse la cláusula de exclusividad incluida en las bases de algunos premios porque perjudica a los autores.

Eva Hibernia.— Yo lamento la nula repercusión que tienen los premios de literatura dramática en los medios de comunicación.

Eduardo Galán.— Sí la tienen, pero sólo en la medida en que los medios suponen que el teatro interesa a sus lectores o espectadores. En cuanto a la cláusula de exclusividad, yo considero más conveniente que todos los autores acepten que después de obtener un premio se deben retirar de todos los demás donde hayan presentado el mismo texto.

Otra cuestión que me planteo es la conveniencia de dar los nombres de los miembros del jurado antes o después del fallo. Si se hacen públicos con antelación, tengo la experiencia de que se producen llamadas para presionar. Yo soy partidario de darlos a conocer tras el fallo.

Otro aspecto sería la conveniencia o no de los seudónimos. En cualquier caso habría razones para estar a favor o en contra.

En cuanto a la composición de los jurados, sería conveniente que todos incluyeran directores de escena y productores para favorecer los estrenos de las obras premiadas.

Por último, quisiera anunciar el propósito del Ministerio para, a través del Centro de Documentación Teatral, publicar a partir de 1999 una guía anual de los premios, así como un estudio ya en fase de elaboración sobre la historia de los premios teatrales.

SEMINARIO, UBU, ESCENAS EUROPEAS, «LA TRADUCCIÓN DE LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA. SU CIRCULACIÓN EN EUROPA Y LOS DERECHOS DE AUTOR»

Las actas fueron transcritas y resumidas por Anne Basile y Ángel Rivera para su publicación en la revista UBU, y traducidas al castellano por Jaime Lorenzo para su publicación en Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea.

Moderado por Fernando Gómez Grande y Chantal Boiron, el debate se centró en torno a *La traducción y divulgación en Europa de obras teatrales contemporáneas*.

Respondiendo a una iniciativa de la revista UBU y de Guillermo Heras, director de la VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, este Coloquio se celebró en Alicante el 21 de noviembre de 1998, en la Biblioteca del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» de la Diputación Provincial, auspiciado por el Programa Cultural Ariane de la Unión Europea.

LA TRADUCCIÓN DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

André Camp—quien, junto con André Belamich, es uno de los más veteranos traductores franceses de autores españoles, y ha tenido la fortuna de conocer no sólo a Federico García Lorca, a Rafael Alberti y a Jorge Guillén, sino igualmente a Valle Inclán y a Pío Baroja— define así la tarea del tra-

ductor teatral: «Es preciso que sea también autor teatral, del mismo modo que para traducir poesía hay que ser poeta. Debe conocer a los autores a quienes traduce, y establecer con ellos relaciones personales de colaboración y amistad, criándose así en auténtico co-autor de la pieza traducida, lo que le convertirá en el único representante del autor ante los productores y los directores teatrales».

Desde hace algunos años, los traductores se han unido y las instituciones y asociaciones europeas han tomado cartas en el asunto. En Francia, por ejemplo, la Maison Antoine Vitez, que funciona como centro internacional de traducción teatral desde hace aproximadamente diez años, colabora con firmas editoriales como *Théâtrales* en París o *Langsman* en Bruselas.

En 1998, el Festival de Teatro Franco-Ibérico y Latinoamericano de Barcelona, que se celebra cada mes de octubre desde hace diecisiete años, patrocinó un debate acerca del tema *Escribir, traducir, publicar, crear un espectáculo*, el cual tendrá continuidad en próximas ediciones.

¿Qué textos traducir? ¿Cuándo? ¿Para qué? ¿Cómo difundir estas traducciones previamente a su puesta en escena? (Preguntas que Fernando Gómez Grande pone sobre la mesa para comenzar el debate). «Comprendo la preocupación de los traductores», afirma **Fernando Gómez Grande**, «pero también los autores deben enfrentarse a este mismo problema. El director ha ido cobrando una importancia cada vez mayor en el teatro actual». **Enrique Herreras**, crítico teatral, se refiere asimismo a la pérdida de protagonismo de los autores: «Antes, en las bibliotecas, Valle Inclán figuraba al lado de Pío Baroja; hoy la situación es distinta, el autor teatral está en el fondo de un cajón, y es fundamental que las gentes de teatro presionen para que reconozcan su mérito literario».

En Londres, hace tiempo que el Royal Court Theatre sigue una política de autores contemporáneos y de difusión de obras extranjeras. **Elyse Dodgson** recorre el mundo desde hace trece años para descubrir y dar a conocer a autores jóvenes: «La originalidad del Royal Court reside en que se ha centrado en los autores. No todos los traductores con quienes trabajamos son profesionales, sino que cuentan con un sentido especial del teatro y de los nuevos estilos. Asisten a los ensayos siempre que pueden, con lo que las traducciones ganan en dinamismo».

La cuestión fundamental continúa siendo la difusión de las obras pero, según **Arthur Sonnen** (Het Theater Festival de Amsterdam), existe un abismo

entre lenguas dominantes y minoritarias: «Si un autor dramático inglés escribe una obra notable, y aún en el supuesto de que tal obra se represente en una pequeña sala especializada, pronto será objeto de un montaje en un gran teatro comercial. Se venderán los derechos en Europa, la obra se traducirá, se representará en otros países y dará la vuelta al mundo. Pero si el autor reside en una pequeña ciudad de un pequeño país del Este de Europa, aunque escriba una magnífica obra en una lengua que nadie conoce y que se representa en un pequeño teatro experimental, aunque la crítica sea favorable y el público numeroso, a corto plazo no ocurrirá nada, y el autor continuará siendo un desconocido. ¿Cómo saber que existe semejante obra? ¿Cuánto tiempo pasará hasta que un traductor se interese por ella? La comunicación es insuficiente e ineficaz. Si lo que queremos es una Europa multicultural, es preciso establecer una comunicación mejor, crear sistemas, redes que permitan conocer mejor el resto de culturas teatrales».

Yolanda Padilla (Agregada cultural de la Embajada de Francia en España) se refiere a su experiencia con la revista española *Escena*, que cuenta con 3.000 suscriptores y se distribuye en quioscos y Universidades. Un total de quince personas, entre universitarios y profesionales del teatro españoles, se han comprometido a leer, a lo largo de tres años, una treintena de textos franceses, seis de los cuales se publicarán cada año en la revista, en castellano y eventualmente en catalán. De esta forma, los directores y actores españoles han tenido ocasión de familiarizarse con los nuevos autores dramáticos franceses, poco conocidos en España.

¿Cómo difundir a los autores que escriben en lenguas minoritarias? Elyse Dodgson piensa que, en efecto, «es muy difícil. Desde hace aproximadamente cinco años, en el Royal Court hemos observado la aparición de autores jóvenes y de nuevos estilos que tratamos de difundir por todo el mundo. Trabajamos sobre 18 lenguas diferentes gracias a un sistema de bolsas de viaje que nos permite invitar a autores jóvenes para que trabajen durante un mes con nosotros. No es mucho tiempo, pero nos permite introducirnos en idiomas como el hebreo, el búlgaro, el árabe o el thai...»

Para **Jens Hillje**, dramaturgo con Thomas Ostermeier en la Baracke de Berlín, «lo más importante son los textos y el modo de ponerlos en escena. La Baracke es una pequeña sala asociada al Deutsches Theater. Desde que empezamos, hace dos años y medio, hemos montado piezas de los años 90, principalmente de autores británicos, y hemos organizado numerosas representaciones en idiomas extranjeros. Hemos traducido y leído una treintena

tena de obras, sin olvidar la cultura rusa, que en Berlín sigue siendo una de las más influyentes. Mantenemos relaciones de trabajo con otros países en busca de obras de todo el mundo que tengan una correspondencia con nuestro propio contexto. Puesto que en Alemania la traducción se encuentra en manos de editores y agentes, muy alejados del mundo del teatro, intentamos sobre todo que el traductor trabaje en el interior del teatro. La generación de los años 70/80 había organizado una trama de relaciones entre autores, editores y traductores. Nos toca a nosotros formar nuestra propia generación, surgida a partir de dos acontecimientos trascendentales, como son la caída del muro y la muerte de Henir Müller».

Nación plurilingüe, España está familiarizada con los problemas de la traducción. Por razones comerciales, obras escritas en catalán son editadas en castellano. Carlos Cuadros (Sociedad General de Autores y Editores, SGAE) se muestra de acuerdo con cuanto se ha dicho acerca de las culturas dominantes y las lenguas que las representan. Pero según él, la dominación es más económica que cuantitativa. No sabemos nada del teatro en chino, pese a que más de mil millones de personas hablan ese idioma.

La elección de los textos plantea un espinoso problema, ya que no es posible traducirlo todo. No necesariamente se traduce a autores tenidos por fundamentales en determinados países, ya que no se corresponde con el contexto o con las tendencias dominantes. A otros se les traduce, pero no se les lleva a escena. Sobre este particular, Carlos Cuadros señala que la SGAE representa, en conjunto, a unos 40.000 autores españoles que gozan todos ellos de idénticos derechos, de ahí el problema prácticamente insoluble de la selección de los textos.

LA DIFUSIÓN DE LAS OBRAS

La autora Itziar Pascual precisa que la noción de universalidad, aparecida muy recientemente, es ante todo un criterio *a posteriori*, de modo que el autor no se propone crear algo universal, sino que parte siempre de situaciones muy concretas. Refiriéndose al caso de Arte, de Yasmina Reza, que ha triunfado en París, Londres y Madrid, observa que el éxito de determinadas piezas se debe, más que a la universalidad de los asuntos que tratan, a las afinidades entre las grandes metrópolis.

Autor teatral, Jerónimo López Mozo traslada el debate de la globalización a los festivales internacionales, cuya proliferación ha supuesto, para todos estos nuevos estilos dramáticos, el surgimiento de un auténtico mercado. Le parece absurdo que determinadas obras sean mejor conocidas en el

extranjero que en su propio país, pero lo peor de todo es que en tales producciones no se percibe el reflejo de la cultura de origen. Comparte su criterio Enrique Herreras, pero observa que con frecuencia tales autores son figuras consagradas internacionalmente. Cita el caso de Tadeusz Kantor, quien no hacía exactamente un teatro polaco, sino un teatro Kantor.

Para Chantal Boiron resulta evidente que los festivales se multiplican por toda Europa, pero quienes los dirigen no se arriesgan. Asimismo, es necesario cuestionarse el papel de las instituciones públicas en la difusión de las obras contemporáneas: ¿cómo las eligen? ¿cómo preparan al público que ha de presenciarlas? Responde Elyse Dodgson que antes habría que precisar qué es lo que el público quiere ver. «Trabajamos en estrecha coordinación con el LIFT (London International Festival of Theatre) que actualmente recurre a nosotros cuando se propone llevar a cabo proyectos relacionados con las nuevas escrituras». Jens Hillje menciona el Berlin Festival, el cual colabora asimismo con los teatros de la ciudad. Los propios teatros invitan a compañías afines y preparan a su público para tales espectáculos. «Esto es posible en Berlín porque todo el contexto ideológico se ha ido a pique, el socialismo y el capitalismo han fracasado, de modo que todo se personaliza, puesto que todo el mundo desconfía de las ideas». «Es cierto», le responde Chantal Boiron, «que en Europa hay un cierto deseo de cambio, pero al mismo tiempo, hay mucho miedo. Tanto en la Europa occidental como en la oriental, un número cada vez mayor de festivales reflejan la inquietud del público, su deseo de algo diferente. Pero todavía de modo insuficiente».

En varios momentos se ha aludido al fenómeno de las modas, con las cuales es preciso contar cuando se habla de difusión. «En Portugal», refiere Alexandra Moreira da Silva, «Koltés está de moda, todo el mundo habla de él, todos quieren montar obras suyas». Dicho esto, el principal problema en España y en general en Europa es el de la promoción, siquiera desde una perspectiva económica. El costo de la publicidad resulta exorbitantes, hasta el punto de que, en ocasiones, supera al de la producción. Sin embargo, la percepción de derechos de autor se incrementa constantemente. Hace siglos que se habla de la crisis del teatro, pero no hay tal crisis: hay autores y hay obras, basta con darlos a conocer.

¿Qué hay de las «nuevas tecnologías»? Los nuevos sistemas de subtitulado, ¿favorecen la difusión y la comprensión de las obras? ¿Los acepta bien el público? Hay opiniones para todos los gustos. Para Fernando Gómez-

Cuando nos hallamos ante una «papilla aséptica». Margarita Reiz de la revista *Primer Acto*, cita las reservas de los directores y espectadores a quienes entrevistó con ocasión del festival Madrid Sur. Para Carlos Cuadros no se trata de popularizar, en el mal sentido de la palabra, sino de mejorar la accesibilidad de las obras de cara al gran público. El subtitulado no es sino un elemento más, el espectador no pierde su libertad de elección, ni se ve condicionado contra su voluntad.

Sobre todo, Arthur Sonnen es tajante: hay que ser creativo. Cualquier medio es bueno para hacer comprender el texto, traducción simultánea, subtítulos, auriculares, proyecciones, publicación de traducciones vía Internet... Se trata de un mero problema técnico que es necesario resolver.

«Para nosotros», afirma Elyse Dodgson, «sería muy arriesgado no subtitular, puesto que trabajamos con las nuevas escrituras, y el texto adquiere una enorme importancia». El público que asiste a una representación en una lengua extranjera tiene una percepción distinta, se produce un distanciamiento que conduce al desinterés.

Fernando Gómez-Grande insiste en el aspecto de la difusión, y menciona la experiencia de los programas culturales de la Comisión Europea orientados a estimular la cooperación entre distintos organismos europeos (tres como mínimo), así como el éxito de determinados proyectos bilaterales: «Algunos dirán que es preciso incidir en un doble frente, con una estrategia sinérgica». Y en sus conclusiones apeló a los presentes «para que se mantenga viva esta voluntad que nos anima a intercambios cada vez más frecuentes».

TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN ORLÉANS

Isabel Garma

En la Scène Nationale d'Orléans se habla mucho de traducción y se traduce: talleres de traducción teatral, jornadas de reflexión sobre la traducción, traducción de obras contemporáneas europeas, lecturas dramatizadas... etc. Desde 1997, un espacio múltiple y complejo ha sido creado alrededor de ese objeto también múltiple y complejo que es la traducción.

Jacques Le Ny fue el iniciador del proyecto. El apoyo activo que le brindara Claude Malric, director de La Scène Nationale d'Orléans, hizo que «L'Atelier de la Traduction» se desarrollara en el ámbito de un teatro. Pero que este trabajo haya podido arraigarse, profundizarse, aclararse progresivamente hasta encontrar su forma propia de libertad y de expresión se debe sin duda al teatro mismo, a lo que es, concretamente, «un teatro». Trabajar en un teatro no es indiferente. No se piensan ni se emprenden las cosas de la misma manera en un teatro que en una escuela, una universidad... En un teatro, los objetivos no pueden ser académicos y se corre menos riesgo de que lleguen a serlo.

En Orléans el proyecto no consiste en reflexionar globalmente sobre el sentido de la traducción, sino en tratar de entender por diferentes vías lo que la traducción teatral tiene de específico. La diversidad de las experiencias de traducción es infinita. Antoine Berman, cuya obra inspirara fuerte-

mente el proyecto de Orléans, insistía sobre la importancia de esa multiplicidad de experiencias. Sólo reconociendo esa diversidad y considerando cada género, cada obra, cada autor, se puede interrogar un texto a traducir. Sólo entonces se pueden aclarar un poco más conceptos como los de «oralidad», «lengua materna», «niveles de lengua», etc. La forma oral de un texto (incluso de un texto teatral) no es la «lengua hablada»; la «lengua materna» no es la «lengua nacional»... Un traductor no traduce solamente de una lengua a otra, traduce un texto único y en él, cada vez, una multiplicidad de lenguas.

1997-1998

En el año 1997 se inició el proyecto, con la apertura de un primer taller de traducción dedicado al teatro contemporáneo inglés y animado por Isabelle Framchon. Se traducían obras cortas de Peter Barnes. Los participantes del taller eran estudiantes de bachillerato y universidad, profesores y traductores. No todos tenían el mismo nivel de conocimiento del inglés, pero eso no constituía un obstáculo mayor.

1998-1999

En el año 1998, además del taller de traducción de inglés, que siguió existiendo, se abrieron otros dos: de alemán y de español. El primero animado por Heinz Schwarzsinger, el segundo por mí.

Con *Metro*, de Rafael González y Francisco Sanguino, se inauguró en Orléans el taller de traducción de teatro español. Este taller se enmarca en un convenio de asesoramiento, apoyo y colaboración establecido entre «La Scène Nationale d'Orléans» y la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante dirigida por Guillermo Heras. El convenio compromete a la Muestra a facilitar textos de autores españoles en un trabajo de continuidad para constituir un fondo de obras, publicadas o inéditas, y así poder configurar un «corpus» del que poder elegir los autores y las obras susceptibles de traducción al francés. Hacer la primera traducción de *Metro* significaba para mí hacer una «traducción fiel», lo que no tiene nada que ver con lo que los españoles mismos llamaban «traducción servil».

Para la literatura española —y especialmente para su teatro— defender el proyecto de fidelidad al texto original parece hoy tanto más esencial cuanto que la tendencia a modificar y adaptar un texto se manifiesta frecuentemente, aun en los casos en que una obra viaja entre países de lengua hispánica. En algún país latinoamericano se adaptará un texto teatral escrito

por un autor español (y viceversa) «para que los espectadores entiendan», e incluso por que un lenguaje «tan local» no pasaría o haría reír. Querer facilitar de este modo el acceso del público a la obra denota un alto nivel de intolerancia al lenguaje de la obra y revela una extraña manera de habitar la lengua propia. ¿La lengua propia es acaso solamente aquel idioma que uno tanto conoce? ¿Lo que vive un espectador, ¿tiene algo que ver, profundamente, con el hecho de entender el significado de cada palabra? Al adaptar —y al presentar el nuevo texto como una traducción y no, claramente, como una adaptación— se reduce la lengua del texto original a una forma normativa, tranquilizadora y reconocible.

En Orléans *Metro* fue traducida siguiendo dos modalidades.

En primer lugar hice la traducción de la obra de manera autónoma, llevada por las razones que me habían hecho elegirla y por el proyecto de «ponerla en escena». Traducir para poner en escena la obra que se traduce no tiene el mismo sentido y no produce el mismo texto que cuando se traduce dejando a otros el cuidado de montarla. Sin duda es por esta razón por lo que en el teatro, a menudo, se retraducen las obras que se montan.

En segundo lugar, se tradujo la obra en el taller. Allí trabajamos de manera grupal en diferentes ensayos individuales o colectivos hasta llegar a esbozar una primera versión. No se impuso a los traductores ningún a priori metodológico, a fin de permitirles encontrar, hasta donde fuera posible, su propia escritura. El texto mismo nos enseñaba y la libertad de derivar (incluso hacia una traducción-adaptación) era total. Si hubiéramos continuado el trabajo en taller, aquella primera versión probablemente no habría producido otras versiones más elaboradas, porque era el resultado de la adición de demasiadas propuestas. El texto a ese nivel era precario, pero habíamos hecho sin embargo una verdadera experiencia de traducción.

En mayo del 99 se celebraron las jornadas del *Carrefour del Littératures Dramatiques Européennes en Traduction*. El público de Orléans pudo asistir a la sala Antoine Vitez a las lecturas dramatizadas de las tres obras elegidas: la obra austríaca *Willgenstein, Bernhard und andere*, de Gerald Szyszkowitz, la irlandesa *Asylum, Asylum!*, de Donal O'Kelly, y *Metro*, la obra española de Sanguino y González, en la que actuaron Martine Vandeville y Vincent Schmitt, acompañados por el violoncelista Daniel Raclot. Los responsables de cada taller fueron también responsables de la puesta en escena de las lecturas. Rafael González y Francisco Sanguino estuvieron presentes en Orléans acompañados por Fernando Górnex Grande, subdirector

de la Muestra y colaborador habitual del «Atelier de la Traduction» igualmente en otros proyectos. Todos ellos asistieron a los ensayos y participaron en un encuentro con el público.

1999-2000

En noviembre de 1999, siempre bajo la dirección de Jacques Le Ny, «L'Atelier de la Traduction» de Orléans abordará el tercer ciclo de trabajo, más largo, ya que se extenderá hasta abril o mayo del 2001.

Se abrirá un taller de italiano, animado por Karine Wackers. Se invitará a otros traductores de teatro para que presenten en los talleres su propio trabajo. Se traducirá a varias lenguas un texto de Novarina, se leerán y editarán las traducciones. En el taller de teatro contemporáneo español se traducirá y presentará al público de Orléans la excesiva, abierta, hermosa obra de Rodrigo García *Rey Lear*.

DRAMATURGIA ESPAÑOLA ACTUAL EN BUENOS AIRES

Del 8 al 10 de Abril de 1999 y en la ciudad de Buenos Aires se celebró la primera de las actividades de un ciclo titulado **Teatro de Autor: los Contemporáneos**. El proyecto fue coproducido por el ICI, Centro Cultural de España-AECI, el Museo de Arte Moderno y la Consultora ArteS&ActoS con los auspicios del Ministerio de Cultura de España, la Fundación Autor de la SGAE, el INJUVE y la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

El ciclo fue coordinado por el Director de la Muestra, Guillermo Heras, con la colaboración de Gabriela Borgna en Buenos Aires.

Teatro de Autor: los Contemporáneos, se propuso como un cruce de miradas entre la escritura escénica de algunos de los autores españoles más contemporáneos y el trabajo de semimontaje, o lecturas dramatizadas, de directores y actores argentinos.

La selección se articuló no sólo en torno a la calidad intrínseca de los textos, sino también para expresar las diversidades culturales en el interior del Estado de las Autonomías y como un juego de tensiones entre las distintas formas de abordar el arte escénico de fin de siglo.

Estimulante, amargo y necesario, de Ernesto Caballero, *Privado* de Lluïsa Cunillé, *Dedos* de Borja Ortiz de Gonda y *Talem* de Sergi Belbel fueron los cuatro textos seleccionados.

Reproducimos a continuación dos textos del programa de *Estimulante, amargo y necesario*. El primero corresponde al propio Guillermo Heras como director y el segundo a Ernesto Caballero, su autor.

ESTIMULANTE, AMARGO Y NECESARIO

Un texto, una actriz

Ernesto Caballero es, en su doble condición de autor y director, uno de los valores más firmes del actual panorama escénico nacional que desde hace varios años mantiene una lucha constante para ofrecer desde esa perspectiva, propuestas renovadoras para la mortecina cartelera madrileña, necesitada de jóvenes creadores que la resitúen entre las realidades culturales importantes de este país complejo al que seguimos llamando España.

Durante mucho tiempo he querido montar una obra de Ernesto Caballero. Posibilidad que se dio gracias a la perseverancia de una actriz porteña, cuya mirada hacia las dramaturgias españolas contemporáneas es constante. Mónica Drioller trabajó conmigo en los primeros talleres que impartí en el Teatro San Martín allá por los años 80, estuvo en la puesta en escena de *Macbeth-Imágenes* de Rodrigo García recientemente, tuvo la valentía de montar un texto comprometido de otro de nuestros más recientes valores, José Ramón Fernández.

En uno de mis viajes a Argentina, le entregué esta obra de Ernesto Caballero llamada *Estimulante, amargo y necesario* o *Sólo para Paquita* porque siempre creí que iba como anillo al dedo para una actriz de sus características: una textualidad llena de ironía, de sentido del humor, de desmitificación de ciertos roles contemporáneos en la que, como director, sólo estaré al servicio del montaje, donde lo primordial, serán el texto y la actriz.

Imagino a este montaje despojado, heredero del viejo teatro independiente, pero con el rejuvenecimiento de las técnicas del cabaret que permiten alcanzar un contacto muy directo con el espectador.

Sueño con un teatro público de hoy, que contenga ciertas formas del ayer pero desinhibido y carente de complejo de culpa. Espero seguir profundizando en esa idea mestiza de un teatro iberoamericano, sin patrias ni fronteras, lugar de encuentro e intercambio que, en el caso de esta producción que abre el ciclo «Teatro de Autor: los Contemporáneos», se hizo rea-

lidad gracias a todos aquellos que nos echaron una mano para sacar adelante esta aventura.

DE NUESTRO TEATRO Y NUESTRA LENGUA

Hay una vieja broma entre algunas gentes de teatro con las que más frecuentemente trabajo cuando estamos en una fase avanzada de los ensayos y nos entran las lógicas dudas acerca de la reacción del público y la crítica, alguien propone «¿Y si lo hacemos en sueco o en georgiano? Seguro que gusta mucho más».

En España aún se detectan entre la gente de la farándula indicios de desconfianza hacia las posibilidades del español como lengua viva de inequívoca potencialidad teatral. Así por ejemplo, cuando me ha correspondido trabajar con jóvenes actores a pie de escenario, me he encontrado con que la mayoría de ellos ha cimentado su formación en el desarrollo de sus capacidades emocionales y su consiguiente plasmación gestual, considerando la palabra como un molesto e inevitable escollo, de dudosa relevancia en el conjunto del espectáculo, cuando no un trasnochado vestigio de un teatro caduco.

No dejo de preguntarme sobre las razones que nos han conducido a esta anómala situación, y de la que afortunadamente creo atisbar algunos esperanzadores síntomas de liberación.

En primer lugar somos herederos de una crítica a la convención lingüística, iniciada hace un siglo aproximadamente, que da lugar a todo el movimiento de vanguardia en las artes y en las letras. Esta eclosión desencadena igualmente un desencanto de la capacidad de comunicación del lenguaje como medio de reflejar la realidad. Aparece entonces el cuerpo edénico, redimible, inocente, que hay que reivindicar, cuyo lenguaje específico sería el primigenio, el común de la especie, lo universal. La palabra, por el contrario, sería un sospechoso instrumento del Poder en su afán unificador y manipulador. En un primer momento esta sacudida logró liberar a la escena de los excesos a que le había conducido la hueca retórica de los dramas posrománticos. Sin embargo, toda esta supuesta emancipación del cuerpo ha traído consigo una peligrosa indefensión frente a la cultura de la saturación sensorial de la publicidad (ideológica y/o comercial).

Al teatro en lengua española, que ha padecido el desfase de no haber agotado este proceso, se le añade el agravante de que una vanguardia teatral presuntamente progresista ha identificado, con insólita ingenuidad, el

orgullo de pertenencia lingüística con un nacionalismo reaccionario enquistado en las glorias del Imperio.

Reencontrado el cuerpo bajo el fango de cháchara hueca e insignificante que lo ocultaba, es hora de recuperar la necesidad de ese alimento primordial que nos fertiliza: palabra destilada, música que se hace acción, materia escénica, al fin, capaz de sondear nuestra dimensión más profunda.

BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

RELACIÓN DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS EN LA I, II, III, IV, V Y VI 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 el *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 SANCHIS SINISTERRA

«Miserio próspero»

por *El Teatro Fronterizo*

JAVIER TOMELO

«El cazador de leones»

por *Tres en Raya Espectacles*

II MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

J. L. ALONSO DE SANTOS

«Hora de visita»
por Pentación S.A.

LUIS ARAUJO

«Vanzetti»
por C.C.C.K.

BERNARDO ATXAGA

«El caso del equilibrista que no podía dormir»
por Maskarada

ANTONIO BUERO VALLEJO

«Las trampas del azar»
por Enrique Cornejo

ERNESTO CABALLERO

«La última escena»
por E. C. Producciones

MAITE CARRANZA

«Cachetes»
por Els Aquilinos

ANGEL CERDANYA

«Yo soy así»
por El Sueco

LLUISA CUNILLÉ

«Libración»
por Cao la Sombra

A. LIMA

«Las siamesas del puerto»
por Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV)

VICENT MARTÍ XAR

«Vefes 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

«Datrehil»
por Achiperre

CÁNDIDO PAZÓ

«Reinas de piedra»
por Ollomoltranvia

ALFONSO PLOU

«Carmen Lanuit»

JOAN RAGA

«La familia Vamp»
por Visitants

J. M. REIG Y J. L. MIRA

«Caso de bola»
por Jácara-Del Blau

MAXI RODRÍGUEZ

«The currant 3»
por Toaleta Teatro

PACO SANGUINO Y RAFAEL GONZÁLEZ

«Metro»
por Moma Teatre

ALFONSO SASTRE

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

P. TABASCO Y B. SANTIAGO

«Variaciones o también Merlín sufrió de amores»
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

«Curriculum»
por Alkena

BERNARDO ATXAGA, SERGI BELBEL,

ERNESTO CABALLERO, PEPE ORTEGA Y
ALFONSO ZURRO

«Por mis muertos»
por Teatro Geroa y Teatro de La Jácara

ERNESTO CABALLERO

«El Insensible»
por Janfri Topera

EUSEBIO CALONGE

«Obra Póstuma»
por La Zaranda

PERE CASANOVAS, PERE ROMAGOSA Y

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

XAVI CASTILLO Y CESCA SALAZAR

«Panic al centenari y tres eran tres»
por Pot de Plom

PATÍ DOMENECH

«Michin y las nubes»
por La Machina

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, ANGEL SOLO,

RAFAEL LASSALETTE Y PABLO CAIVO
«Sangre iluminada de amarillo» (Tras
Macbeth)
por Yacer Teatro

RODRIGO GARCÍA

«Notas de cocina»
por La Carnicería Teatro

EMILIO GOYANES

«La Luna»
por Laví e Bel

LUIS LÁZARO

«Soy de España»
por Culebrón Portátil

VICENTE LEAL GALBIS

«A la paz de Dios»
por Apiti-Pitina

CRISTINA MACIÀ

«Revolución en Galeras»
por La Carátula

JORGE MÁRQUEZ

«La fuerte suerte de Perico Galápagos»
por Uroc Teatro

ADOLFO MARSILLACH

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

VICENT MARTÍ XAR

«El señor Tornavis»
por Volantins

ANTONIO ONETTI

«Salvia»
por Cuarta Pared

JOSEP PERE PEYRÓ

«Quan els paisatges de Cartier-
Bresson»
por Morel Teatre

JORDI PESSARRODONA

«Parasitum?»
por Gog y Magog

ANTÓN REIXA

«El silencio de las xigulas»
por Legaleón

MAXI RODRÍGUEZ

«Oe, oe, ne!»
por Toaleta Teatro

JORDI SÁNCHEZ

«Kràmpack»
por L'Idiota

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

«Marsa, Marsal»
por El Teatro Fronterizo

ALFONSO SASTRE

«Los dioses y los cuernos»
por Producciones «N»

IV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ÁLAMO
«Los borrachos»
por el Centro Andaluz de Teatro

CARLES ALBEROLA
«Estimada Anuchka»
por Albená Produccions

J. L. ALONSO DE SANTOS
«Yonquis y Yanquis»
por Pentación, S.L.

JOSEF MARIA BENET I JORNET
«Testamento»
por Chácena

ERNESTO CABALLERO
«Destino desierto»
por Teatro del Eco/Barbotegi

NEREA CALONGE E IDOIA BILBAO
«Piscueetes»
por Puppenherts Studio's

CHEMA CARDEÑA
«La estancia»
por Arden Producciones

PERE CASANOVAS, PERE ROMAGOSA
Y TONI ALBÀ
«Quo no vadis?»
por La Pera Llimonera

DOLORS COLL
«Medusa»
por Artistrás / Camaleón

LLUISA CUNILLÉ Y FRANCISCO ZARZOSO
«Intemperie»
por C. Hongaresa de Teatre

ANTONIO GALA
«Nostalgia del paraíso»
por el 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

JOSEF PERE PEYRÓ
«Deserts»
por J.P.P.

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

IGNACI RODA
«Grumic»
por Tábata

ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN
«Canciones animadas»
por Producciones Cachivache

FRANCISCO SANGUINO
«El urinario»
por Moma Teatre

PEPE SEDÓN Y FRAN PÉREZ
«Annus horribilis»
por Chévere

V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CARLES ALBEROLA
«¿Por qué mueren los padres?»
por Albená 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 el Centro Dramático Nacional

PATÍ 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 el Centro Dramático Galego

JOSÉ MARTÍN RECUERDA
«Las arrecogías del Beapterio de Santa
María Egipcíaca»
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
«Lohas y zorras»
por Geografía 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

VI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

M. A. MONDRÓN Y J. PESCADOR

«Lunas»

por K de Calle

M. A. MONDRÓN

«Hazte azteca»

por K de Calle

CHEMA CARDEÑA

«La puta enamorada»

por Arden Producciones

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ

«Lazarillo de Tormes»

por Producciones El Brujo

IÑAQUI EGUILUZ

«La vuelta al mundo en 80 cajas»

por Markeliñe

ROBERTO GARCÍA

«Óxido»

por Malpaso

PALOMA PEDRERO

«Una estrella»

por Teatro Del Alma

LUCÍA SÁNCHEZ

«Lugar Común»

por Zurda Teatro

EDUARDO ZAMANILLO

«Robotro qué tal»

por R.T.V.

ERNESTO CABALLERO

«María Sarmiento»

por Teatro El Cruce

SARRIÓ, REIG Y GARCÍA

«Uno Solo»

por Combinats

TONI ALBÀ

«Mi Odisea»

por Teatro Paraíso

YOLANDA PALLÍN

«Los motivos de Anselmo Fuentes»

por Noviembre Cía. de Teatro

PACO ZARZOSO

«Umbral»

por Moma Teatre

XAVIER CASTILLO

«Jordiet Contraalaca»

por Pot de Plom

CARLOS MARQUERIE

«El rey de los animales es idiota»

por Cía. Lucas Cranach

JORDI GALCERÁN

«Dakota»

por Tantaka Teatroat

VIGIL, BATANERO Y SÁNCHEZ

«Lo peor de Académica Palanca»

por Vértigo Producciones

MUÑOZ, COUCEIRO, DACOSTA Y CUÑA

«Tics»

por Sarabela Teatro

JESÚS CAMPOS

«Triple salto mortal con pirueta»

por Teatro a Teatro

BORJA ORTIZ DE GONDRA

«Dedos»

por Noviembre Cía de Teatro

CADAVAL, CALVO Y MOSQUEIRA

«Para ser exactos»

por Mofa e Befa

GERARDO MALLA

«El Derribo»

por Pentación, S.L.

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»

VI MUESTRA

- Lectura dramatizada «Las bicicletas son para el verano»
- «Las lecturas dramatizadas: ¿Un nuevo género escénico?»
- «Perspectivas de la escritura escénica en el cambio de siglo»
- «Los Premios de Literatura Dramática: ¿un debate de futuro?»
- «La Traducción de la Dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor»

TALLERES DE DRAMATURGIA

I MUESTRA

– Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

– Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

– Impartido por JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

IV MUESTRA

– Impartido por RODOLF SIRERA

V MUESTRA

– Impartido por FERMÍN CABAL

VI MUESTRA

– Impartido por CARLES ALBEROLA

EDICIONES DE LA MUESTRA

EDICIONES DE LA MUESTRA

COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

- N.º 1.- «Auto» de Ernesto Caballero
 - N.º 2.- «Metro» de Francisco Sanguino y Rafael González
«Un hombre, otro hombre» de Francisco Zarzoso
«Anoche fue Valentino» de Chema Cardena
 - N.º 3.- «Después de la lluvia» de Sergi Belbel
 - N.º 4.- «Los Malditos» – «Las madres de mayo van de excursión» de Raúl Hernández Garrido
 - N.º 5.- «D.N.I.» – «Como la vida misma» de Yolanda Pallín
(Edición agotada)
 - N.º 6.- «Bonifacio 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.
 - N.º 8.- «La mirada del gato» de Alejandro Jorret
 - N.º 9.- «Un sueño eterno» A.A.V.V.
- Precio del ejemplar: 1.000 pesetas

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 1

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 2

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 3

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 4

Precio del ejemplar: 800 pesetas

PEDIDOS:

SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO
ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS
C/. Tucumán, 18 • 03005 ALICANTE (ESPAÑA)
Telf. y fax: 965 123856
e-mail: muestrateatro@retemail.es • www.muestrateatro.com



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



Caja de Ahorros
del Mediterráneo



Fundación Autor



COLABORA:



UNIVERSIDAD
DE ALICANTE



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto General del Libro, Artes y Espectáculos



CENTRO
DRAMÁTICO
NACIONAL

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Premio Marqués
de Bradomín

injuve



ASOCIACIÓN
INDEPENDIENTE
DE TEATRO
DE ALICANTE



ASOCIACIÓN VALENCIANA
D'IMPRESORS PRODUCTORS
DE TEATRE I BANDA